* UMASS AMHERST *
312066 0299 2489 6

UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa315umass

GAZETTE

DES

BEAUX-ARTS

TRENTE-HUITIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME QUINZIÈME

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT
12, RUE GODOT-DE-MAUROI

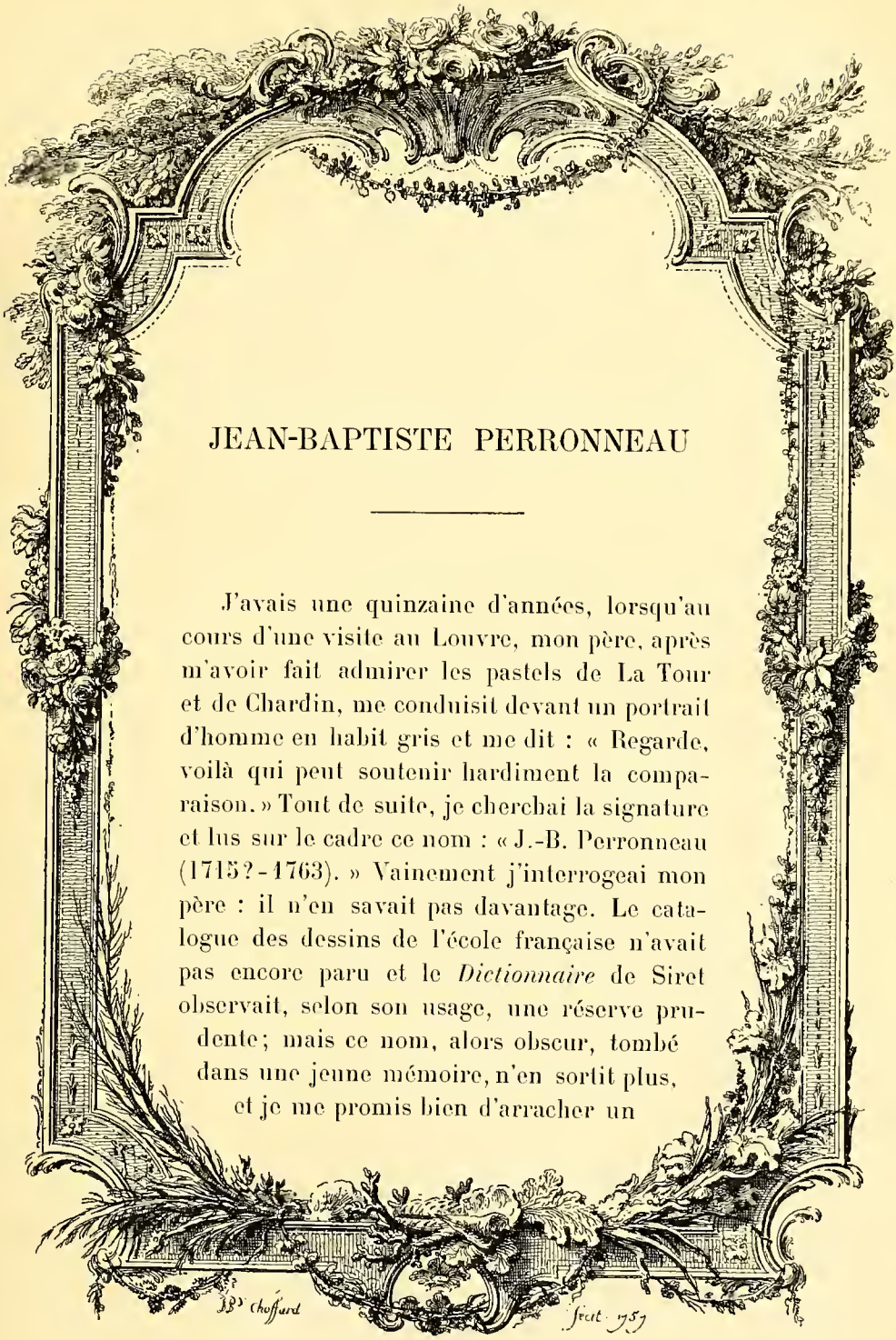
BIBLIOTHÈQUE D'ARCHÉOLOGIE
DOUBLE
SCHANNAT
PARIS

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1896

LIBRARY
UNIVERSITY OF
MASSACHUSETTS
AMHERST, MASS.



JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

J'avais une quinzaine d'années, lorsqu'au cours d'une visite au Louvre, mon père, après m'avoir fait admirer les pastels de La Tour et de Chardin, me conduisit devant un portrait d'homme en habit gris et me dit : « Regarde, voilà qui peut soutenir hardiment la comparaison. » Tout de suite, je cherchai la signature et lus sur le cadre ce nom : « J.-B. Perronneau (1715?-1763). » Vainement j'interrogeai mon père : il n'en savait pas davantage. Le catalogue des dessins de l'école française n'avait pas encore paru et le *Dictionnaire* de Siret observait, selon son usage, une réserve prudente; mais ce nom, alors obscur, tombé dans une jeune mémoire, n'en sortit plus, et je me promis bien d'arracher un

jour à l'oubli l'homme à qui je devais un de mes premiers, un de mes plus vifs plaisirs de curieux.

Je ne me serais pas permis d'évoquer cette réminiscence toute personnelle, si elle n'avait pas été très réellement le point de départ des recherches dont je soumets aujourd'hui le résultat aux lecteurs. Me pardonnera-t-on d'ajouter que je me mis aussitôt à l'œuvre? On pense bien que la bibliothèque d'un collégien ne pouvait pas lui fournir grand secours. Charles Blanc, à qui, dans mon juvénile enthousiasme, je signalai la regrettable lacune que présentait l'*Histoire des Peintres* au sujet de Perronneau, me répondit par cet axiome plus commode que généreux : « *De minimis non curat prætor.* » Si le personnage n'était pas aussi mince que le disait Charles Blanc, pour se débarrasser de mes importunités, il faut avouer qu'à part de brefs passages dans les salonniers du temps, il n'avait pas tenu grande place sous la plume de ses contemporains. Mariette ne lui a pas fait une seule fois l'honneur de transcrire son nom sur les marges de l'*Abecedario;* Wille, son collègue à l'Académie Royale et qui, selon Le Blanc, aurait collaboré à la belle planche de Daullé d'après le portrait du marquis d'Aubais, ne le mentionne à aucune date de son précieux *Journal*, pas même lors de l'élection de son successeur, Nicolas Guibal; à cette occasion même, les registres officiels ne lui concèdent qu'une glaciale et tardive mention et, seules, les *Affiches* de l'abbé de Fontenay lui consacrent une courte notice, aussitôt calquée par les *Mémoires secrets*. De nos jours, les *Archives* anciennes et nouvelles *de l'Art français* n'ont cité Perronneau qu'en raison de sa présence sur les listes des académiciens et M. L. Dussieux a donné jusqu'à trois éditions de ses *Artistes français à l'étranger*, sans accorder une ligne à un peintre que l'abbé de Fontenay nous représente comme une sorte de Juif-errant de l'art et à qui il fait littéralement accomplir son tour d'Europe. Aussi, lorsque M. Reiset mit au jour la seconde partie de son travail sur les dessins du Louvre, se vit-il forcé, suivant son propre aveu, « d'accumuler les points d'interrogation » dans la biographie qu'il avait tenté d'établir; mais il rendait au talent du pauvre méconnu un hommage d'autant plus précieux pour moi qu'il corroborait celui d'autres historiens de l'art, dont les principes esthétiques étaient assurément très différents : « Perronneau n'a ni la force, ni la merveilleuse vérité de La Tour, disait-il, mais son talent est fin et délicat. Sa manière lui appartient bien, et si tous ces portraits avaient été aussi beaux que celui de Laurent Cars, le pauvre peintre fût devenu pour le maître du pastel

un redoutable rival... Nous avons le ferme espoir que les œuvres d'un artiste aussi cosmopolite, aussi habile, aussi laborieux, se retrouveront peu à peu en France et en Europe et feront honneur à notre école. »

Cet espoir est enfin justifié. Perronneau a depuis quelques années ses entrées dans les collections d'élite, et si le sort d'un trop grand nombre de ses portraits nous est encore inconnu, le moment est venu de dresser l'inventaire de ceux qui sont désormais sauvés et classés. En disant ce que je sais, je voudrais surtout attirer l'attention sur ce que je ne sais pas et provoquer ainsi ces petites découvertes qui paient amplement de longues fatigues. Jusqu'ici, en effet, la tâche a été des plus ardues, car tout semblait conjuré pour effacer les souvenirs de Perronneau. Ni sa femme, remariée après moins de trois mois de veuvage, ni ses fils, qui lui ont de beaucoup survécu, n'ont témoigné pour sa mémoire de cette piété qui parfois s'abuse sur la notoriété même de celui qu'elle célèbre, mais qui n'est pas moins touchante et précieuse comme tout témoignage direct. Perronneau n'a pas laissé de ces *livres de raison*, où Joseph Vernet, son ami, consignait les moindres faits de sa vie quotidienne et dont Léon Lagrange a tiré si bon parti. Les rares lettres qui nous sont parvenues de lui témoignent qu'il maniait plus volontiers les crayons de couleur que la plume d'oie, et son écriture, comme son orthographe, ne trahit pas le moins du monde la culture d'un Cochin ou les prétentions encyclopédiques d'un La Tour ou d'un Falconet. Il n'y aurait là, après tout, que demi-mal, et l'on ne peut exiger de Perronneau ce que l'on demanderait sans plus de succès à Boucher, à Chardin, à Fragonard ou à Greuze ; mais il nous échappe pour deux autres motifs encore : en accaparant la clientèle de la cour, La Tour contraignit celui en qui l'opinion publique avait un moment salué son rival à se rabattre sur la bourgeoisie, et cette bourgeoisie, qui n'avait pas d'histoire, ne pouvait donner à son peintre ce qui lui manquait à elle-même ; car, j'ai déjà eu l'occasion de l'observer ici, les modèles d'un portraitiste jouent toujours un rôle dans sa vie et ce sont ceux-là dont il faut d'abord s'enquérir, lorsqu'on veut reconstituer la chronologie et l'importance de son œuvre. Heureux encore si Perronneau se fût contenté de peindre ses voisins, ses amis, ses confrères, ou, par hasard, une princesse de Condé ou un prince de Lorraine ! Mais, ainsi que le dit l'abbé de Fontenay, « son instabilité fut une des singularités de sa vie, » et s'il ne faut pas, jusqu'à nouvel avis, l'aller chercher en Espagne ou en Russie, comme son biographe

le donne à entendre, c'est en Hollande et en Angleterre que plus d'un de ses pastels se dérobe à nos recherches ou s'étale sous le nom usurpé de La Tour. Voilà bien des raisons qui devraient retenir un historien moins téméraire, et cependant ces difficultés sont de celles qu'il faut résolument aborder, car la bénévole collaboration des lecteurs peut seule contribuer à les résoudre : à eux donc de terminer l'enquête dont les éléments leur sont soumis.

I

Ce n'est pas seulement de ses contemporains que Perronneau serait en droit de se plaindre. La malechance qui a pesé de son vivant sur ses destinées l'a poursuivi par delà le tombeau. Lorsque les archives de l'état civil existaient encore à l'avenue Victoria, aucun des fureteurs qui, précisément alors, y cherchaient les traces de nos anciens artistes, M. Reiset, M. Jal, M. Henri Harduin, M. Herluison, n'a mis la main sur les actes où il pouvait figurer, et sa vie errante ne semble pas d'ailleurs lui avoir jamais permis de remplir ces fonctions de témoin ou de parrain si fréquentes alors. Guidé par un premier indice, j'ai pu remonter de son inventaire après décès à son contrat de mariage, mais son extrait baptistaire m'a échappé jusqu'ici, et bien que son père soit qualifié de « bourgeois de Paris », je ne jurerais pas que notre peintre n'ait vu le jour dans quelque paroisse de la Beauce ou de la Touraine. La désinence même de son nom, ses liaisons très anciennes avec la famille de Desfriches, sa prédilection marquée pour Orléans, autorisent cette présomption que le hasard se chargera peut-être de transformer demain en certitude.

Dès aujourd'hui, cependant, il est possible de combattre une erreur de Nagler qui distingue deux artistes du même nom ; l'un peintre de portraits, né à Malte (?), mort à Amsterdam en 1783 ; l'autre graveur, né à Paris en 1731, mort vers 1796. Cette date de 1731 ne soutient pas l'examen, puisque l'une des suites d'estampes qui portent le nom de Perronneau a été publiée en 1738, et si l'attribution, par un ancien inventaire du Louvre, du portrait de Laurent Cars à Perronneau *fils*, est de nature à laisser subsister quelques hésitations dans l'esprit du chercheur, le texte du contrat et la suite des actes que j'ai pu retrouver les dissipent victorieusement. Donc, Jean-Baptiste Perronneau, fils de Henri Perronneau, bourgeois de Paris, et de Marie-Geneviève Frémont, débuta comme apprenti graveur chez le père de Laurent Cars, qui tenait boutique de planches pour thèses ou

paroissiens au bas de la rue Saint-Jacques. Rien n'interdit de supposer qu'il y fut le camarade de François Boucher. Tout au moins dut-il y frayer avec Aveline, Joullain, etc., et dessiner le modèle sous la surveillance de Bouchardon. Suivait-il en même temps les cours de l'Académie royale? Les registres d'inscription des élèves ne nous sont parvenus qu'à dater de 1758 et ce détail est de ceux que nous ne pourrons jamais contrôler[1]. La carrière de Perronneau ne commence véritablement pour nous que lors de la publication du

J.-B. PERRONNEAU.

Gravure de Nicolet, d'après le dessin de Cochin.

Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel, par Edme Bouchardon, sculpteur du roi. A Paris, chez Huquier, rue Saint-Jacques, au coin de la rue des Mathurins, avec privilège du roi, 1738. Ce titre, inscrit sur une sorte de draperie, est tenu par un robuste gaillard, entièrement nu et gravé d'une pointe vigoureuse. Sous le trait carré se lit la signature de *J.-B. Perronneau*, qu'on retrouve également au bas de la planche 4, représentant un homme

1. L'abbé de Fontenay le dit élève de Natoire. Il est permis de supposer, par le rapprochement des dates, qu'il fut dans cet atelier le camarade de Vien, mais les extraits des *Mémoires* de celui-ci, publiés ici même par M. Francis Aubert, ne mentionnent pas son nom.

couché à terre près d'une urne. La seconde suite parue la même année et sous la même adresse, ne renferme qu'une seule planche du jeune graveur; c'est la septième (un homme nu, vu de dos, assis sur un rocher). Son intérêt est surtout dans la signature, tracée à la pointe vers la droite : *j. b. Perronneau f.*, signature timide, que je retrouve deux ans plus tard au bas d'un portrait au crayon rouge de Mlle Desfriches, portant cette authentification doublement précieuse : *par Perronnau, 1740*. La naïveté extrême du tracé, le rendu quasiment géométrique du ruban et des agréments du corsage, l'absence de modelé sont tels qu'on se demanderait s'il n'y a pas confusion et si ce méchant croquis ne serait pas du jeune écolier « frère de l'auteur » dont le portrait, inconnu aujourd'hui, figurait au Salon de 1746; mais la tradition conservée dans la famille Desfriches est formelle; cette sécheresse même, d'ailleurs, tenait autant à l'inexpérience de l'artiste qu'à sa pratique de graveur. Le contraste de cette croquade et des éclatants portraits de 1746 ne nous rendrait que plus précieuses les tentatives qu'il fit dans cet intervalle pour assouplir son procédé, mais, cette fois encore, il nous échappe et sa vie publique ne commence pour nous qu'à son entrée à l'Académie royale en qualité d'agréé.

« Le sieur Jean-Baptiste Perronneau, *de Paris*, peintre de portraits, ayant fait apporter de ses ouvrages, disent les *Procès verbaux*[1] du 27 août 1746, l'Académie, après avoir pris les voix à l'ordinaire et reconnu sa capacité, a agréé sa présentation et le dit sieur ira chez M. le directeur qui lui ordonnera les portraits qu'il doit faire pour sa réception. »

Cette formule, uniformément employée par le rédacteur du procès-verbal à chaque agrégation nouvelle, n'appellerait par elle-même aucune remarque, si elle ne décelait une particularité assez piquante.

La pratique du pastel, longtemps abandonnée en France à un très petit nombre d'adeptes, avait, depuis le séjour de la Rosalba à Paris, obtenu une vogue singulière. Si La Tour, qui, jusque-là, n'avait pas connu de rival, ne se voyait point encore menacé dans sa royauté incontestée, une réaction, dont les brochures du temps nous ont apporté l'écho, commençait à se dessiner contre ce procédé, en lui-même jugé trop expéditif et trop éphémère. Trois mois avant l' « agrément » de Perronneau, un autre débutant, dont la vie fut par la suite, semble-t-il, presque aussi errante et aussi inconnue que

1. Publiés par M. A. de Montaiglon pour la *Société de l'Histoire de l'Art français*. Tome VI, p. 34.

la sienne, Alexis Loir[1], était admis le 30 avril 1746, moins sur la présentation de ses pastels qu'en considération de « ses talents pour modeler », et quoique Perronneau n'ait pas été tenu de fournir le même genre d'épreuve, ce furent cependant deux portraits *à l'huile*, ceux d'Oudry et d'Adam l'aîné, dont l'Académie lui imposa l'exécution avant de l'admettre définitivement.

En attendant qu'il acquittât ce double engagement, — et il mit sept ans à se libérer, — le nouvel agréé usa sans tarder du droit que lui conférait son titre d'exposer au salon de l'Académie Royale et, le 25 août 1746, il entra en lice avec cinq portraits, dont trois au pastel : *le marquis d'Aubail* (sic) *en cuirasse*, *Hubert Drouais*, *Gileain* (sic), *le petit Demoyel tenant une poule huppée* et *un jeune écolier, frère de l'auteur, tenant un livre.*

Les érudits familiers avec l'histoire de nos provinces méridionales connaissent tous l'important recueil de *Pièces fugitives pour servir à l'histoire de France* (1748-1759, 3 vol. in-4°), publié par un savant nîmois, Léon Ménard, avec la collaboration et très probablement aux frais du marquis d'Aubais; mais les curieux, sous les yeux de qui a passé la très belle estampe gravée par Daullé d'après l'original de Perronneau, seraient tentés d'attribuer au modèle un rôle militaire qu'il ne joua jamais. Sa famille, originaire d'Ombrie et depuis longtemps établie dans les Cévennes, avait pris une part importante aux luttes religieuses du XVIe siècle et son père, Louis, baron d'Aubais et du Cayla, avait payé de l'exil et de la confiscation de ses biens son attachement à la foi protestante. Né au château de Beauvoisin, le 20 mars 1686, Charles de Baschi s'était vu, dès l'âge de neuf ans, enlevé à la sollicitation de Fléchier, par ordre du roi, conduit au collège de Clermont à Paris et converti au catholicisme. Un serviteur dévoué avait réussi toutefois à le dérober aux Jésuites; mais il fut repris sur la route de Genève et renfermé de nouveau jusqu'à sa majorité. A part ce romanesque épisode, la vie de Charles de Baschi d'Aubais n'offre que peu d'incidents. Rentré en possession du bien paternel, marié des 1708 à Diane de Rozel, dame de Cors et de Beaumont, qui lui donna quatre enfants, il se consacra exclusivement aux recherches historiques et rassembla dans son château de Beauvoisin l'une des bibliothèques les plus nombreuses de la région. « Elle est remplie, écrivait Baudelot de Dairval, des meilleurs

1. Voir le mémoire de M. Paul Lafond sur *Alexis Loir et Marianne Loir*, présenté en 1892 à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts (16e session pp. 365-377).

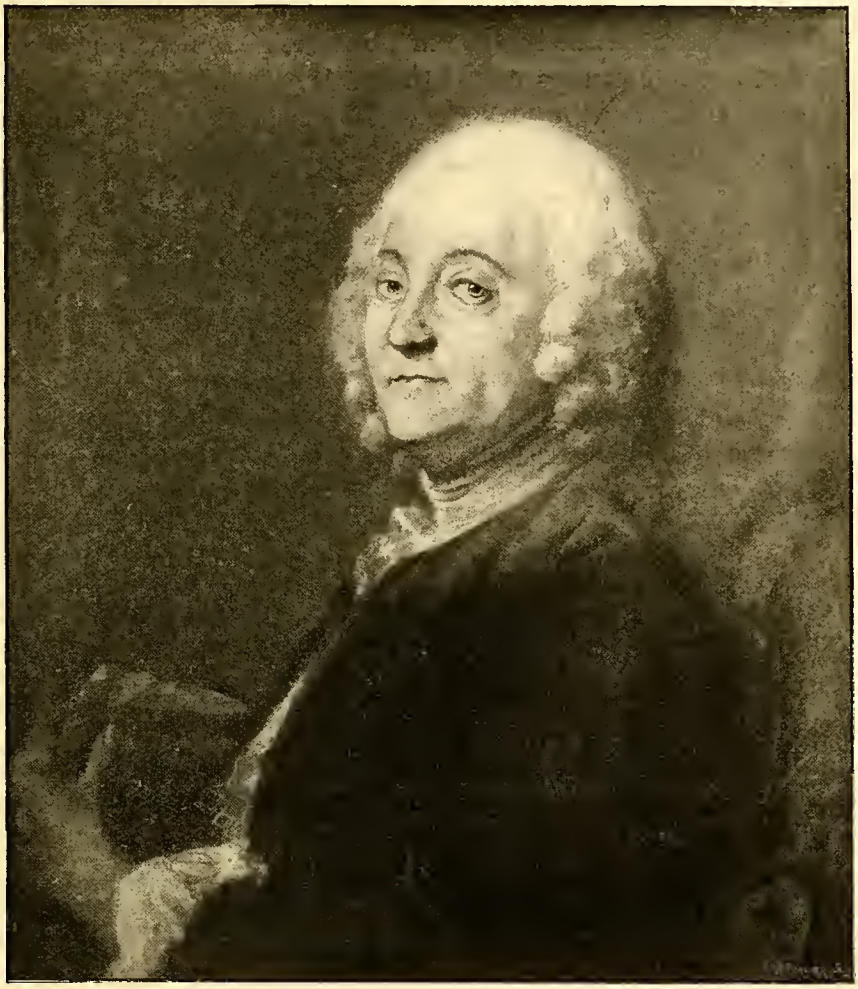
livres d'histoire que l'on connaisse, surtout de titres et de mémoires généalogiques très recherchés des maisons et familles de France. » Durant l'un de ses séjours à Paris, où il fut appelé plusieurs fois par un long procès et aussi par le besoin d'accroître encore sa bibliothèque, — en 1769, il acquiérait d'un seul coup cinq mille volumes et de nombreux manuscrits, — le marquis voulut laisser aux siens une effigie digne du sang belliqueux qui coulait dans ses veines; ainsi du moins s'explique l'équipement dont Perronneau l'a revêtu; mais, soit que le modèle eût voulu rappeler par là les preux dont il descendait, soit qu'il eût cédé à une fantaisie du peintre jaloux de montrer comment d'ores et déjà il traitait les accessoires, toujours est-il que la cuirasse qui emprisonne son torse a gardé tout son éclat et que l'ensemble est fort beau. Lorsque la bibliothèque et les papiers du marquis d'Aubais eurent été dispersés à tous les vents et qu'il ne resta plus une pierre du château de Beauvoisin, le portrait de leur ancien possesseur sortit, lui aussi, des mains pieuses ou indifférentes qui jusqu'alors en avaient eu la garde; son odyssée commence pour nous à la première vente Laperlier (1867), d'où il passa dans le cabinet de M. le marquis de Beurnonville, puis dans celui du peintre Émile Lévy.

Le portrait d'Hubert Drouais n'a point connu ces mécomptes, ni ces triomphes. Tel il fut offert au modèle par l'auteur, tel il est resté depuis cent cinquante ans, sans être exposé à d'autres déplacements que ceux mêmes de la famille à laquelle il n'a cessé d'appartenir. Aucun objectif photographique n'avait encore été braqué sur lui et nulle exposition retrospective ne l'a enregistré sur ses catalogues. Mais l'éminent érudit qui l'a reçu en héritage, M. Noël Valois, a bien voulu autoriser la *Gazette* à en prendre un cliché fidèle. De trois quarts à gauche, en buste, vêtu d'un habit noir, coiffé d'une perruque bouclée, la main sur un portefeuille gaufré d'or, le chef de la dynastie des Drouais a vu grandir et mourir son fils et son petit-fils et son nom s'éteindre, mais sa lèvre fine et ses yeux bleus sourient encore aux arrière-petits-neveux qui jouent au pied de son cadre sculpté.

Rare et enviable destinée refusée, et pour cause, à l'effigie de François Gillequin! Ce n'est pas, en effet, à la sollicitude de ses proches que nous devons de pouvoir aujourd'hui encore admirer cette grasse et ferme peinture, dont une note de Desfriches, datée du 4 septembre 1768, collée au revers du châssis vermoulu soigneusement conservé par M. Léon Michel-Lévy, nous apprend l'origine :

« Ce tableau est le portrait du sieur Gillequin, peintre, et amy

du chevalier Arnoud (Ernou) qui le fit son héritier; il est peint par Perronneau environ l'an 1750. Gillequin fixa son séjour à Angers. Je l'allais voir à mes passages dans cette ville. En 1754 je le trou-



FRANÇOIS DROUAIS, PAR PERRONNEAU.

Pastel, appartenant à M. N. Valois.

vai à l'extrémité, d'une goutte remontée : il me pria d'accepter son portrait, prévoyant bien qu'il n'irait pas loin. En effet, deux jours après il mourut. »

Le pauvre Gillequin n'a d'ailleurs guère été mieux traité par la postérité que l'artiste qui nous a conservé ses traits. Sans M. Célestin

Port, nous ne serions pas en mesure de vérifier les dires de Desfriches, ni de contester ceux de Mercier de Saint-Léger qui, en 1776, faisait mourir Gillequin « à Dijon, il y a une dizaine d'années »; tandis que, selon M. Port, il décéda dans sa ville natale, le 5 novembre 1750, à l'âge de cinquante-cinq ans. En 1748, il avait fourni à la ville le portrait de l'ancien maire Romain et, l'année même de sa mort, ceux de quatre échevins dont le prix ne fut réglé qu'à sa succession. « Il avait épousé, ajoute Mercier, sans doute mieux renseigné sur ce point, la sœur de l'abbé Clément, confesseur de Mesdames, et prédicateur célèbre, dont il eut un fils qui est dans l'état ecclésiastique et à qui la bienveillance de Mesdames procura une pension de 3,000 livres à la mort de son oncle (1771). »

Au reste Mercier ne s'était pas constitué le biographe de Gillequin et s'il a rappelé ces faits, c'est à propos d'un manuscrit dont il signalait l'importance au rédacteur de l'*Année littéraire :* une description des tombeaux des ducs de Bourgogne, existant encore alors à la Chartreuse de Dijon, dont Gillequin avait exécuté les planches et dont l'érudit J.-B. Michault avait rédigé le texte; ce manuscrit, retrouvé, en 1776, dans la bibliothèque du duc de Saint-Aignan, est entré récemment à la Bibliothèque Nationale, après avoir longtemps appartenu à celle du palais de Compiègne.

Si, comme je le crains, le petit Demoyel et le jeune écolier, frère de l'auteur, n'ont rien fait qui les recommande à l'attention de la postérité, la poule huppée que tient l'un et le livre que tient l'autre sont, comme tant d'autres de ces signalements naïfs dont les livrets du XVIIIe siècle sont prodigues, des indications bonnes à noter, en vue d'une identification toujours possible.

Au reste, ce début de Perronneau au Salon de 1746, qui nous paraît à nous si brillant, ne semble pas avoir causé la même surprise aux membres de l'Académie Royale et les *Sentiments* de la Font de Saint-Yenne imitent à l'égard du nouveau venu le silence dédaigneux du *Mercure*. Il n'attira pas davantage l'attention des aristarques au Salon de l'année suivante, où il était représenté par six autres portraits. Le seul d'entre eux qui nous soit aujourd'hui connu est celui de « M. Lemoyne, âgé de cinq ans, fils du sculpteur » dont M. Edmond de Goncourt a dit qu'il ne connaissait « rien d'aussi franchement charmant, » et que Paul Mantz signalait en termes non moins chaleureux à l'exposition de la rue de Sèze (1885), à laquelle M. Groult l'avait confié. A défaut de *M*** en habit de bal*, de *M. Huquier* et de *son fils tenant un lapin*, de *Mme Villeneuve tenant*

son manchon, de *M. L.*, dont le trop discret catalogue ne spécifie ni le vêtement ni l'attitude, il existe du moins un autre spécimen de l'habileté de Perronneau en cette même année 1747 : c'est le portrait du comte de Bastard, gravé par M. Achille Gilbert pour le catalogue de la vente John W. Wilson (1881) et qui a reparu en 1885, à cette même exposition des pastellistes. « Ce personnage, que la nature distraite avait assez mal dessiné, écrivait Paul Mantz, Perronneau l'a saisi sur le vif; il ne l'a point flatté; il lui a laissé l'incohérence de ses lignes : l'effigie est belle et parlante. »

En 1748, l'envoi de Perronneau, où le sacré se mêle innocemment au profane, comporte un Révérendissime abbé de Sainte-Geneviève[1], une danseuse figurante surnuméraire de l'Académie Royale de musique, une basse-taille du même théâtre, un couple d'honnêtes bourgeois marseillais et la fille, ou, plus probablement, la sœur d'un architecte du roi. Où sont aujourd'hui ces images, un moment groupées sur la muraille par les soins du « tapissier » de l'Académie? C'est encore en faveur de l'exposition des pastellistes de 1885, que M. Groult s'était un moment dessaisi des merveilleux portraits de *M. Olivier* en habit de velours, appuyé sur une table, et de madame son épouse, « habillée d'une robe de péquin »; et puisque les deux premiers tirages du livret de 1748 nous révèlent que *Mlle Delépée la jeune* s'était fait peindre « en habit couleur de rose », il n'est pas interdit de chercher à la retrouver dans un autre pastel de la même collection, où les nuances tendres de la jupe se marient aux rubans bleus du corsage et du velours également bleu du petit loup que tient le modèle. Le domino noir, dont Mlle Amédée, de l'Opéra, s'était enveloppée pour poser devant le peintre, la fera

1. Une très belle planche, gravée par Daullé et datée de 1750, nous donne le nom du modèle de Perronneau : c'est le P. Lazare Chambroy, abbé de Sainte-Geneviève, supérieur général de la congrégation de France. Né à Lyon en 1678 et fils d'un chirurgien, le P. Chambroy, successivement professeur de théologie, professeur de l'abbaye de Chaâge (diocèse de Meaux) et de l'abbaye du Val des Écoliers à Liège, avait été élu en 1745 abbé général et confirmé dans ses fonctions en 1747; il mourut à Paris, le 3 septembre 1770. (Pernetti, *Lyonnois dignes de mémoire*, II, 346, et M. E. Delignières, *Catalogue raisonné de l'œuvre de J. Daullé* (Rapilly, 1873, in-8°, n° 11).

A défaut du portrait original, dont le sort m'est inconnu, cette gravure permet de ne point le confondre, comme l'a fait M. Reiset, avec un très beau portrait de bénédictin peint à l'huile par Perronneau et retrouvé par M. Eudoxe Marcille aux environs de la célèbre abbaye de Fleury-sur-Loire, d'où il provenait, selon toute apparence.

peut-être reconnaître quelque jour, et nous saurons alors si l'artiste avait pris soin de doter l'aimable enfant de sourcils que la nature lui avait refusés, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir « une physionomie délicieuse ». Dufort de Cheverny, qui nous donne ce détail[1], la vit en 1750 à Londres, après son enlèvement par le duc de Cumberland ; il nous assure qu'elle passait « pour la meilleure fille du monde », mais que, « peu foncée sur l'instruction, elle avait à peu près complètement oublié la langue française ». Plus tard, le bruit se répandit qu'elle avait été assassinée ; grâce au ciel, il n'en était rien et le manuscrit « Amelot »[2], bien connu des chercheurs auxquels M. Nuitter n'en refuse jamais la communication, nous rassure : « Cela, dit-il, s'est trouvé faux, ayant depuis reparu à Paris. » Son portrait l'y avait-il suivi, ou demeura-t-il la propriété du noble duc, qui en avait plus que probablement payé la façon?

L'Opéra comptait à la même époque deux artistes du nom de Le Page, et Baillet de Saint-Julien[3], qui désigne en toutes lettres le modèle de Perronneau, ne nous a point dit qu'il s'agissait de la basse-taille ou de la haute-contre, mais s'il trouve « trop large » le corps du sieur Le Page, il reconnaissait que la tête était « touchée à ravir ».

En 1749, pour une cause restée secrète, il n'y eut pas de Salon. Ni les procès-verbaux de l'Académie Royale, ni la correspondance de Lenormant de Tournehem, successeur d'Orry de Fulvy à la direction des Bâtiments, ne révèlent le motif de cette interruption, qui déplut fort au public. Par contre, les envois au Salon de 1750 n'en furent que plus nombreux, et Perronneau, pour sa part, n'y comptait pas moins de quinze portraits, tant à l'huile qu'au pastel, presque tous anonymes : ceux même qui n'avaient point usé de cette trop prudente réserve, *M. Thiboust, imprimeur du roi et son épouse; M. Kam* (Le Kain ?) en habit de velours noir, *M. Beaumont*, graveur de l'Hôtel-de-Ville, n'ont pas été, en fin de compte, mieux partagés que *M. de*** vu de côté, ayant* (lui aussi) *un habit de velours noir; M. C***, tenant son chapeau; M***, en robe de chambre ; M. l'abbé de**** et les mysté-

1. *Mémoires de J.-N. Dufort, comte de Cheverny, sur les règnes de Louis XV et Louis XVI et sur la Révolution*, publiés par R. de Crévecœur. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1886, 2 vol. in-8° (tome Ier, p. 37).

2. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis 1669 jusqu'en 1758* (archives de l'Opéra).

3. *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux du Louvre, cette année 1748, à M. le comte de R...* (in-12, 23 p. et 2 p. d'errata).

rieuses inconnues, reconnaissables seulement, l'une à un bouquet de giroflées, l'autre à un bouquet de barbeaux, *Mme de**** à sa robe bleue, *Mme**** à sa robe verte, *Mme Du...* à l'éventail avec lequel elle badi-

QUENTIN DE LA TOUR, PAR PERRONNEAU.

(Musée de Saint-Quentin.)

nait. L'un de ces gracieux modèles a du moins échappé au naufrage : c'est *Mlle*** tenant un petit chat*, acquis de M. Féral par la direction du Louvre en 1870 et reproduit ici même, avec toute la perfection qu'on est en droit d'attendre des procédés actuels. N'eût-il laissé que ce spécimen de son talent, Perronneau mériterait la gloire posthume

qui lui a été trop longtemps marchandée. Mais le seul portrait du Salon de 1750 qui semble avoir provoqué l'attention de ses contemporains dut sa célébrité moins au talent de l'artiste qu'à la gageure singulière dont il était l'enjeu.

La Tour n'avait semblé tout d'abord concevoir aucune jalousie des premiers succès de Perronneau, et l'abbé Le Blanc, son commensal, ou, pour parler net, son parasite, ne craignait certainement pas de lui déplaire lorsque, dans sa *Lettre sur l'exposition... de 1747*, il signalait les envois du jeune agréé en termes des plus flatteurs. De ces éloges à un parallèle, il n'y avait qu'un pas, et pour y couper court, la tradition veut que La Tour ait proposé à Perronneau, qui se serait tout d'abord récusé, de poser devant lui. Il y consentit enfin, et ce portrait, daté de janvier 1750, prouve qu'il était de force à affronter un si dangereux honneur. « C'est, ont dit MM. de Goncourt, un La Tour en surtout noir, en gilet de brocart rose galonné d'or, la main passée dans le jabot de dentelle, un très beau et très fin portrait qui tient aujourd'hui vaillamment sa place au musée de Saint-Quentin, au milieu de tous les pastels de son grand rival. » En même temps, et sans l'en prévenir, celui-ci envoyait au Salon sa propre effigie et obtenait de Portail que, contrairement aux règlements du Salon, le travail de l'agréé fût placé auprès de celui de l'académicien. Il est de tradition que la comparaison fut écrasante pour le premier. Ce n'est pas toutefois aux deux ou trois critiques du Salon de 1750 qu'il faut demander la confirmation de cette anecdote, acceptée par tous les biographes de La Tour. Des deux témoignages qui lui donnent quelque apparence d'authenticité, un seul est immédiatement contemporain. MM. de Goncourt ont, les premiers, relevé dans un *livre à clés*[1], très oublié et digne de l'être, cette allusion évidente à la joute des deux peintres : « Prends ton temps pour te peindre, ambitieux *Toural;* tu es en bonne humeur, tes yeux brillent et tu as le teint clair et vif. Saisis le moment, peins-toi. Une longue insomnie te rend aujourd'hui le visage terni; tu as la vue chargée par un cruel mal de tête ; tu es bouffi, méconnaissable. Qu'attends-

1. L'*École de l'homme ou Parallèle des portraits du siècle et des tableaux de l'Écriture sainte, ouvrage critique, moral et anecdotique;* à Londres (Noyon), 1752, 3 vol. in-12. L'auteur, que MM. de Goncourt définissent, sans le nommer, « un La Bruyère religieux du XVIIIe siècle », était, au demeurant, un assez mauvais sujet appelé François Génard, qui, après avoir tâté plusieurs fois du régime de la Bastille et de Vincennes, mourut en 1764 à Bicêtre, où il purgeait une condamnation pour vol. (Cf. F. Funck-Brentano, *Catalogue des Archives de la Bastille*, n° 11810.)

Perronneau pinx

Heliochr Hellé

PORTRAIT DE JEUNE FILLE

(Musée du Louvre)

Imp Ch Wittmann

tu? Peut-il y avoir un instant plus propre pour faire faire un portrait qui ne te ressemble pas? Ne l'échappe point; cours chez ton rival, aide encore l'occasion qui travaille contre lui, fais-toi peindre, paye et largement. »

Bien avant la mise en lumière de ce passage, quelques lignes de Diderot dans son Salon de 1767 (écrit par conséquent dix-sept ans après et publié seulement en 1798) avaient, en la blâmant, dévoilé la perfidie de La Tour et singulièrement embrouillé la question au point de vue iconographique, car elles donnent à entendre que Perronneau avait peint La Tour « le devant du chapeau rabattu, la moitié du visage dans la demi-teinte et le reste du corps éclairé, » description de tout point conforme à celle du portrait de La Tour par lui-même du Salon de 1742. Il serait assurément piquant de rapprocher, à un siècle et demi de distance, les deux portraits accrochés jadis côte à côte, et peut-être le jugement de la postérité casserait-il sans appel celui des « connaisseurs » d'alors. Par malheur, il faut renoncer à désigner à coup sûr le pastel par lequel La Tour avait entendu établir son incontestable supériorité, et après avoir, comme l'ont proposé MM. de Goncourt, éliminé du débat les deux portraits où l'auteur s'est représenté riant (1737) et le chapeau sur la tête (1742), la mention du livret de 1750 : « Plusieurs têtes sous le même numéro », n'est pas, reconnaissons-le, de nature à nous tirer d'embarras. Pour répondre au défi qu'il avait lui-même provoqué, La Tour se serait il contenté d'opposer au portrait très terminé et très étudié, peint par son adversaire, une simple ébauche? Le supposition est invraisemblable. Resterait à établir la date précise du beau portrait retrouvé jadis à Sens par Léon Lagrange, gravé en 1867 pour la *Gazette* par M. Léopold Flameng et dont la légende peu claire : *Super omnes docentes se intellexit* est peut-être une malice du curé de Sainte-Colombe à l'adresse de l'infatuation de La Tour.

Quoi qu'il en fût des méchants procédés de celui-ci et s'il réussit à conserver la clientèle de la cour, de la noblesse et de la haute finance, les modèles ne manquèrent pas à Perronneau. Les portraits de l'architecte Chevotet et de sa femme (coll. Delzons, à Orléans) sont datés de 1751, et il put, en outre, faire figurer au Salon de la même année ceux du *Comte de Bonneval*, de *M. Ruelle*, premier échevin, et *M*^me^ *Ruelle*, de *M.* et *M*^me***^ (*Fontaine*, sellier du Roi, selon une note de Mariette sur son exemplaire du livret), de *M*^me^ *de Saint****, de *M*^lle^ *Silanie*, de *M*^lle***^, de *M. Desfriches*, de *M*^lle^ *Rosaline*, deux portraits d'hommes anonymes, plus, suivant une autre note de Mariette, celui

de Mme *du Ruisseau*, peint à l'huile et non porté au catalogue. Le portrait de Desfriches appartient toujours à l'un de ses descendants, M. Paul Ratouis ; mais, encore une fois, où sont les autres ? Quels noms se cachent sous ces trop discrètes étoiles ? Qui nous donnera l'état civil de Mlle Silanie et de Mlle Rosaline ?

Si les visages nous échappent, nous avons du moins la satisfaction de constater que Perronneau eut enfin ce qu'on appelle aujourd'hui « une bonne presse ». M. de Caylus daigna louer « la facilité et l'agrément de la couleur » et l'auteur du *Jugement sur les principaux ouvrages exposés au Louvre* (Ch. Coypel ou Lacombe ?) lui donna des conseils qui indiquent un praticien rompu aux difficultés du métier, mais qui se terminent par ce singulier souhait : « Je voudrais, dit-il, qu'il accusât tellement les formes qu'on pût modeler d'après ses portraits, comme on serait en état de le faire d'après ceux de M. de La Tour. »

Cependant l'Académie attendait toujours les deux morceaux de réception commandés en 1746 et à défaut desquels Perronneau n'eût jamais pu se parer du titre plus sonore qu'effectif de « peintre du Roi ». Après que la Compagnie eut reçu avec indulgence ses excuses et celles des autres retardataires, Verbeckt, Adam le cadet et Falconet, un dernier délai de six mois lui fut accordé le 23 février 1753, et il tint parole. Les portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné firent au jour dit leur entrée au Louvre, en compagnie de ceux de *Julien Le Roy*, de la *Princesse de Condé*, de *Mylord de Huntington*, de Mme *Le Moyne*, femme du sculpteur, et de Mme***.

Depuis que le Louvre a récupéré de l'école des Beaux-Arts ceux des portraits des académiciens que le Musée de Versailles ne s'était pas vu adjuger par M. de Cailleux, chacun peut admirer les portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné, et vérifier, surtout à l'égard du premier, la justesse de l'observation de M. Reiset : « Les têtes et les mains bien posées, dessinées sur nature et sans pratique, sont expressives et facilement rendues, les vêtements d'un ton rompu et doux sont d'un faire qui trahit le pastelliste, car, contrairement à La Tour qui donnait à son pastel l'éclat de l'huile, Perronneau donne volontiers à ses portraits à l'huile l'harmonie un peu affaiblie du pastel. »

Du surplus de l'envoi de Perronneau au Salon de 1753, nous ne pouvons juger que par la gravure du portrait de Julien Le Roy[1].

1. Le portrait de Julien Le Roy a été gravé deux fois : de format in-folio par Moitte, et de format in-12 par F. Hubert, pour accompagner une notice biographique de Le Prévot d'Exmes (S. d. in-8°, 32 p.). Dans l'estampe in-folio, Julien

L'horloger du roi a laissé nombreuse et savante postérité et je serais bien surpris que l'original de son portrait ne se retrouvât pas quelque jour. Le nom d'Huntington n'est pas éteint et figure encore au *Peerage :* l'image de l'ancêtre est très probablement appendue au

M. BOUGUER, DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES.

Peint par Perronneau. — Gravé par Miger.

mur du manoir de Roscrea; mais Mme Le Moyne et Mme*** manquent à l'appel, tout comme cette jeune princesse de Condé (Élisabeth de

Le Roy tient de la main droite un livre qui a disparu de la planche d'Hubert, mais qui existait certainement sur l'original.

Rohan-Soubise), mariée la même année à seize ans et morte à vingt-trois[1] en 1760.

Pour la première fois peut-être, la critique ne renvoie pas Perronneau à l'imitation stricte de La Tour, qu'elle n'a cessé jusque-là de lui conseiller; bien plus, elle ose le comparer au maître à propos du portrait de Julien Le Roy[2]. Tout en formulant quelques réserves sur « le bleu qui domine dans toutes les ombres de ces têtes de femmes », Garrigues de Froment rappelle les éloges que provoquèrent, à leur présentation à l'Académie, les portraits d'Oudry et d'Adam l'aîné, et l'abbé Le Blanc, dont le témoignage vaut surtout à raison de son intimité avec La Tour, n'est pas moins louangeur. « Les différents portraits de M. Perronneau, dit-il, sont autant de preuves des progrès qu'il fait journellement dans son art. On voit qu'il cherche la nature en homme qui en connaît tout le prix. L'exemple de plusieurs peintres prouve que les yeux du corps ne suffisent pas pour l'apercevoir; on ne la saisit bien qu'avec les yeux de l'esprit. Elle ne peut échapper à quelqu'un qui a tout celui qui fait le mérite de la touche de cet artiste. »

Tout souriait en ce moment, on le voit, à Perronneau : les commandes affluaient, la critique avait désarmé, ses fréquentes signatures au bas des procès-verbaux de l'Académie témoignent qu'il n'était pas encore obligé d'aller chercher fortune au loin; il eut certainement alors la velléité de se fixer à Paris et, pour s'affermir dans cette louable résolution, il se maria.

MAURICE TOURNEUX.

(*A suivre.*)

1. Le portrait de *Pierre Bouguer*, de l'Académie des sciences, daté de 1753, n'a pas figuré au Salon. La gravure qu'en exécuta Miger en 1779 lui servit de morceau de réception à l'Académie, et la planche existe encore à la Chalcographie; mais c'est sur le pastel original qu'on peut se rendre compte du don de Perronneau à pénétrer l'*intus et in cute* de ses modèles, et lorsqu'on a bien examiné le visage infiltré de bile de Bouguer, on ne s'étonne plus de l'acharnement qu'il apporta dans ses démêlés avec La Condamine, son ancien compagnon de voyage au Pérou, où ils s'étaient rendus en 1736 pour déterminer la figure de la terre. Le pastel a été offert en 1846 au Louvre par un orientaliste, M. Grangeret de Lagrange, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal, qui le possédait, dit-il, « depuis longtemps » (archives du Musée).

2. *Lettre sur l'exposition des tableaux du Louvre, avec des notes historiques* (in-12, 65 p.), attribuée à Huquier fils.

LE MUSÉE DE BALE

ARTISTES ALLEMANDS ET ARTISTES SUISSES

Le Musée de Bâle a été pour plus d'un écrivain, pour plus d'un amateur français, un musée d'initiation, de large éducation historique et internationale, avant les études d'exploration lointaine entreprises dans les grandes galeries de l'étranger. La ville où Holbein a vécu et où s'était développé un mouvement artistique des plus étendus, est de celles dont l'accès nous est particulièrement facile, grâce à sa proximité de notre frontière. Et il y a cette joie, pour celui qui découvre le Musée de Bâle, de se sentir dans un milieu complètement homogène, dans un monde foncièrement original, où, pour peu qu'on soit épris de couleur locale, on peut faire appel à une profonde et magique évocation.

Lorsqu'on a visité quelques-uns des grands établissements artistiques de l'Europe, de ceux qui ont été créés dans des pays où il était aisé de réunir des ressources de premier ordre, et qu'on revient au Musée de Bâle pour l'examiner à nouveau, on trouve peut-être que certains points de vue sont devenus différents, à la suite des comparaisons auxquelles on vient de se livrer. Il s'en faut, cepen-

dant, qu'on ait rien perdu de la vivacité d'impression que la galerie et les collections avaient laissée. Le Musée n'en demeure pas moins important et même capital ; il garde ses particularités et comme sa saveur spéciale. On y éprouve toujours autant d'admiration pour ce grand maître Hans Holbein, autant d'intérêt pour sa famille et pour son groupe. En reprenant, d'autre part, l'étude des trésors d'art qui s'y rencontrent, on dispose d'éléments d'appréciation qu'on ne possédait pas encore.

On pénètre davantage dans quelques productions d'un art primitif, et l'on comprend mieux certains essais dus à des artistes qui ont donné à leur pensée une formule définitive dans des œuvres aperçues ailleurs. Après avoir acquis enfin plus de certitude pour un travail de revision, on approfondit tout ce qui est l'essence même du Musée. On y cherche la floraison des diverses branches de la peinture germanique ; on y retrouve la trace de certaines influences qui ont été subies. Il est permis de s'appuyer sur des réserves de dessins, d'une extrême abondance, formant des suites distinctes, composant des volumes bien classés. Celui qui ne veut négliger aucun filon s'attachera, en se servant de ces rares documents, à quelques petits maîtres, figures secondaires, au relief singulièrement accusé. Les uns, nés en Allemagne, ont traversé Bâle au sortir de leur pays, et même y ont vécu, avant d'aller travailler dans quelque contrée voisine, dans l'ancienne Alsace ou le margraviat de Bade. Les autres sont Suisses d'origine, et ils apparaissent comme les représentants d'une école locale, tout en ayant leur place marquée dans l'histoire générale de l'art allemand.

I

La ville de Bâle, admirablement située, devenue prospère de bonne heure, a connu plus d'une période brillante en plein moyen âge. Le sentiment artistique ne tarda pas à s'y développer, et la peinture parvint bientôt à un premier épanouissement. Il faut tenir compte des débuts, des étapes parcourues avant la grande époque, où l'ancienne et riche cité accueillit si favorablement le jeune peintre d'Augsbourg qui devait être une de ses gloires. Au XIVe siècle, des fresques couvraient les murs de quelques églises et de quelques couvents ; un tremblement de terre anéantit, en 1356, presque sans exception, ces productions primitives, et il n'en resta que des traces

insignifiantes. La population se mit avec courage à reconstruire ses édifices détruits. Les premiers travaux, commandés pour la crypte du Munster et pour les murs de l'église des Cordeliers, furent peu importants au point de vue artistique. On est porté à croire qu'il ne s'agis-

PIUS JOACHIM.

Peinture de l'école flamande, attribuée autrefois à Martin Schongauer.

(Musée de Bâle.)

sait guère que de décorations extérieures ; le caractère en était fort archaïque, et peut-être les auteurs inconnus de ces ouvrages s'étaient-ils inspirés des œuvres de miniaturistes étrangers.

Le conseil chargea, en 1418, un maître de Schlestadt, Hans Tiefenthal, de peindre une chapelle voisine du Riehenthor, qui portait

ce nom : *A la Croix des Misérables,* en souvenir d'une croix antique, très vénérée des gens du peuple. Le traité passé entre l'artiste et le magistrat a été publié; Hans Tiefenthal s'engageait à prendre pour modèle la Chartreuse de Dijon; il adoptait une ornementation, composée surtout d'animaux et où des paons se trouvaient figurés en grand nombre ; il s'inspirait par conséquent du style bourguignon de cette époque.

L'érudition bâloise a essayé aujourd'hui de reconstituer les vestiges laissés par quelques-uns de ces artistes, qui furent de modestes précurseurs. Nous suivons ici un travail de M. Daniel Burckhardt, conservateur actuel du Musée, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de citer, dans le cours de cette étude [1]. Bâle, ville d'Empire, soumise à la domination de son évêque, avant qu'elle ne se fût rattachée aux cantons fédérés, devait être en mesure de faire appel à l'art religieux. La réunion du célèbre concile, qui tint ses assises pendant plus de quinze ans dans la cité épiscopale, de 1431 à 1447, ne pouvait que favoriser le sentiment artistique. Les églises de Bâle n'avaient, il est vrai, à montrer aux prélats connaisseurs que des œuvres où les types étaient émaciés et les figures allongées et grêles. On sait que ces productions ne furent pas du goût d'Æneas Sylvius, qui, par son éducation et ses souvenirs italiens, était porté à réclamer une interprétation plus fine et moins matérielle.

Quelques peintures, qui répondaient à des idées assez hardies, furent exécutées pendant la durée du concile ; un artiste, dont le nom est demeuré inconnu, reproduisit, comme une sorte d'actualité, sur la Porte du Rhin, l'entrée de Procope et des Hussites ses compagnons, dont la vue avait causé une grande sensation à la population de Bâle. On ne saurait dire si cette scène était rendue avec des moyens d'expression très avancés ; mais déjà la composition annonçait une certaine recherche de la vérité ; le peintre, plus libre dans cette donnée, échappait aux anciens errements.

La Nouvelle Chartreuse, située de l'autre côté du Rhin, paraît avoir été le principal atelier des travaux d'art accomplis vers ce temps-là. Maître Lawlin, le premier peintre bâlois qu'on peut citer, a travaillé dans ce couvent, vers 1441, et on lui attribue des scènes de la légende de saint Bruno ; des copies de ces peintures, détruites vers 1860, ont été conservées. Avant Lawlin, Heinrich von Vullenho,

1. *Studien zur Geschichte der baslerischen Malerei des spaetern Mittelalters,* extrait du *Festbuch,* publié pour l'inauguration du Musée historique. Bâle, 1894.

originaire d'Utrecht, s'occupait dans une salle de la Chartreuse, à la transcription et à l'illustration d'une Bible. Il avait sans doute connu dans les Flandres les œuvres de Hubert et de Jan van Eyck ; sa manière est assez élégante ; son exécution surprend par la finesse et la fermeté du modelé.

Nous devons tenir compte aussi, pour la comparer aux œuvres de ces précurseurs, d'une précieuse miniature du *Livre de Féodalité*, le *Lehenbuch*, où est représenté l'évêque Friedrich ze Rhin, recevant l'hommage de ses féaux.

Un autre peintre, Peter Malenstein, a exécuté, vers 1455, un *Jugement dernier*, pour l'église des Cordeliers. Son nom est inscrit dans un des registres de dépenses de l'administration. Malenstein représente une époque de transition ; il échappe aux procédés étroits du moyen âge et subit l'influence nouvelle, celle qui vient des Pays-Bas.

Un reflet du mouvement artistique des régions du Nord devait, en effet, se faire sentir à Bâle. Les maîtres néerlandais, après les maîtres rhénans, transmettaient leurs procédés aux peintres indigènes. On peut noter l'imitation de la Hollande dans la célèbre *Danse des Morts*, peinte pour le cloître des Dominicains. Pendant ce temps, les anciennes industries d'art continuaient à mettre au jour leurs productions populaires. Des peintres d'images de saints, artistes et artisans à la fois, se livraient à un genre de travail facile, qui devait bientôt se trouver vulgarisé par les procédés de la xylographie. D'autres artistes coloriaient les feuillets du Livre Matricule de l'Université, et y jetaient, à propos d'une admission, quelque ornementation élégante. La miniature initiale, celle qui rappelait la fondation, avait tout d'abord été exécutée avec beaucoup de soin et d'adresse. Un gracieux pinceau avait retracé l'évêque Johann von Venningen remettant solennellement la bulle au bourgmestre de Bâle. Celui-ci et le premier recteur la reçoivent à genoux. Derrière l'évêque se tiennent les professeurs, les élèves, les assistants de toute classe, suivant curieusement les détails de la cérémonie.

Chaque œuvre qui date de cette période, chaque peinture répondant à une conception originale, représente pour l'art local une acquisition et une conquête. Malheureusement, par une fatale occurrence, peu de productions du xve siècle devaient parvenir jusqu'à nous. Plus terribles que les tremblements de terre et les bouleversements de la nature, les ravages des iconoclastes et la grande destruction de 1529 portèrent le coup de grâce à l'art ecclésiastique ; bien des panneaux, bien des décorations murales commandées par le clergé,

disparurent dans la tourmente. C'est à peine si l'on retrouve aujourd'hui, en visitant les églises de Bâle, quelques fresques qui n'ont point péri, comme la *Légende de Saint Vincent Ferrier*, peinte dans une chapelle des Dominicains. On y remarque une expression des plus délicates et une influence qui semble encore bourguignonne ou française, à travers la légèreté du trait et le sentiment de fine réalité, qui se mêle à l'étude des physionomies.

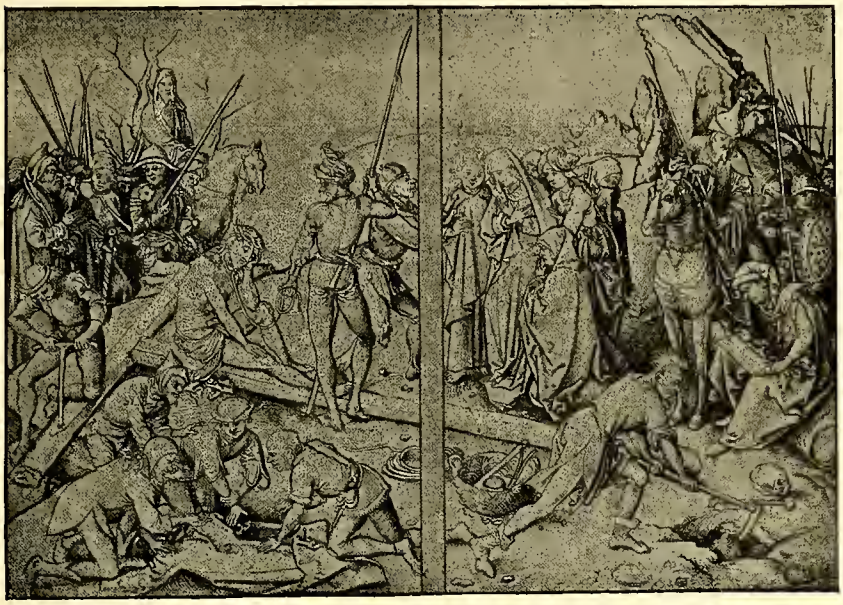
L'Alsace était devenue cependant une terre d'élection pour la peinture ; l'école de Colmar distançait celle de Cologne. Martin Schongauer, après s'être imprégné des fortes leçons qu'on recevait en Flandre, après avoir connu la sérieuse discipline dont on pouvait s'inspirer à la suite de Rogier van der Weyden, propageait dans l'Allemagne du Sud une formule où la grâce se mêlait à la plénitude. Une direction plus sûre, plus humaine s'imposait à l'art allemand encore hésitant, encore amoindri par des conceptions qui semblaient tenir d'une Germanie byzantine. Le maître alsacien, tout en conservant l'idéal ancien, se dégageait de la rigidité archaïque ; il faisait resplendir la vivacité de son coloris, il comprenait les beautés de la nature et n'en demeurait pas moins un esprit élevé et sévère, replié dans ses pensées mystiques, comme la Vierge qu'il a représentée semble l'être dans son buisson de roses. Schongauer rayonnait autour de Colmar; il était appelé à travailler dans le Brisgau ; ses gravures se répandaient à Bâle. Vers la fin du xve siècle, aucun maître ne pouvait exercer un ascendant aussi puissant.

La grande époque allait venir, celle où Bâle devait être un foyer et un centre de production pour le livre et l'estampe. Servie par le Rhin, voie de communication exceptionnelle, et portant son activité à tous les coins du monde germanique, la ville était désignée pour faire refluer dans tous les sens les œuvres de l'intelligence et du savoir, réunies chez elle comme dans une Leipzig du moyen âge. Les éditeurs avaient besoin de recourir aux artistes, et ceux-ci venaient se grouper là où ils trouvaient le travail assuré. L'art devait être doublement favorisé par les commandes des libraires et par les encouragements d'une élite d'habitants enrichis et devenus amateurs.

II

Les premières écoles allemandes, celle de Cologne, celle du Haut-Rhin, sont représentées dans le Musée de Bâle par quelques

œuvres dont l'origine a été établie ou confirmée, après les discussions auxquelles on peut s'attendre dans l'état actuel de la critique. A en juger par la dernière édition, le catalogue du Musée a été dressé par M. Daniel Burckhardt avec une méthode toute scientifique. On y retrouve çà et là un commentaire logique, qui renvoie aux sources, et où sont rappelés les témoignages donnés par certains visiteurs des plus compétents, amenés par leurs propres études dans ce musée très fréquenté[1].



LES PRÉPARATIFS DE LA CRUCIFIXION.

Dessin à la plume attribué à Martin Schongauer.

(Musée de Bâle.)

Nous ne croyons pas qu'il soit bien nécessaire de rappeler que le fonds principal des collections de Bâle se compose des œuvres d'art réunies par le jurisconsulte Amerbach, contemporain de Holbein et qui fut l'ami d'Érasme. Quelques peintures antérieures au XVIe siècle ne proviennent point du cabinet formé par ce savant; elles sont dues à des legs ou à des acquisitions récentes. Nous rencontrons parmi

1. Nous parlons ici de l'édition allemande du catalogue du Musée, plus détaillée que la traduction française, et à laquelle le critique doit avoir recours pour tout supplément d'information.

ces morceaux un panneau où trois anges, d'une coloration un peu pâle, déploient leurs ailes et s'ébattent sur un fond d'or. L'école de Cologne peut revendiquer ces légères figures; elles furent d'abord attribuées à un imitateur du Maître de *la Passion de Lyversberg*. D'après l'autorité de M. Scheibler, elles ont été restituées à un élève du célèbre peintre de la cathédrale de Cologne, Stephan Lochner. Un tableau curieux dans sa forme circulaire, le *Couronnement de la Vierge par la Sainte Trinité*, porte la date de 1457. Autour du motif principal se déroule une bande dorée où sont disséminés des anges; dans un autre cercle, divisé en compartiments, sont rangés de nombreux saints et saintes, des rois, des reines, des personnages en prières. Une leçon de piété, donnée avec émotion sous une forme assez compliquée, se dégage de ce tableau, qui provient sans doute d'une église du pays rhénan, peut-être même de l'Alsace.

Nous pouvons voir quel a été le chemin parcouru, dans l'art d'une région, grâce à Schongauer, en nous attachant un moment à deux peintures qui représentent *Saint Georges vainqueur du dragon* et *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*. On aperçoit dans ces deux tableaux une perspective de ville et un paysage de rochers aux découpures abruptes, qui révèlent une exécution presque enfantine. Ne regardez pas trop le personnage misérable et grotesque pour lequel saint Martin se dépouille de son vêtement, ni l'homme ensanglanté, victime du dragon que vient d'attaquer saint Georges. Les types sont naïvement retracés; la couleur, posée par larges couches, est brutale et livide, le dessin âpre et rigide. Ces compositions, encore barbares, ornaient une église près de Sierentz. Deux petits panneaux, la *Manne* et les *Israélites célébrant la Pâque*, ont été classés sous le nom de Caspar Ysenmann. Considérons-les, à défaut de certitude, comme étant exécutés dans la manière de ce maître, qui vivait à Colmar avant Schongauer, et s'était formé d'après les peintres néerlandais ou colonais. La touche en est inégale et gothique, et pourtant l'ensemble ne manque pas d'un certain charme naïf; la couleur est vive, le trait ferme et incisif.

Abordons la phase nouvelle, celle qui constitue une évolution et un progrès. Nous exprimerons le regret de ne point trouver devant nous de tableau du maître de Colmar. Aucune œuvre peinte ne nous parle ici de son talent et de ses conceptions. Il y avait autrefois dans le catalogue du Musée une attribution qui, a bon droit, n'a pas été maintenue. Une étude d'homme âgé, portant un bonnet fourré de couleur grise et tenant un chapelet entre les mains, étude exécutée

sans doute pour un tableau religieux et offrant cette inscription : « *Pius Joachim,* » avait été reconnue, sans aucune raison, comme un ouvrage de Martin Schongauer. L'inventaire du cabinet Amerbach ne renfermait cependant aucune désignation, et le savant collectionneur aurait bien su distinguer la touche du grand artiste. Le personnage à la coiffure grise, dont la physionomie est d'ailleurs assez caractéristique, présente, semble-t-il, quelque analogie de facture avec le donateur du tableau de Memling, appartenant au Louvre, grâce à la libéralité de la comtesse Duchâtel. La dénomination adoptée par le catalogue, à propos de ce tableau, est présentement celle-ci : *Manière de Hans Memling.* Il y a là un classement acceptable : tout indique qu'on peut rendre logiquement cette tête expressive à l'école flamande. Rien ne nous empêche, quand à nous, d'admettre que le type retracé dans ce tableau ait servi de modèle à l'un des élèves qui continuaient la tradition du suave peintre établi à Bruges.

Des dessins assez nombreux, dans la salle d'entrée du Musée et dans les réserves, représentent « Martin Schongauer et son école ». Autrefois, le nom du maître était hautement prononcé; il y a tendance aujourd'hui, tout en tenant compte de quelques œuvres originales, à nous présenter Schongauer et ses disciples sous une forme collective. Ici, une étude de tête de vieillard semble avoir servi aux tableaux de la *Passion* qui se trouvent à Colmar. Voici quelques esquisses de saints, tracées largement à la plume. Là nous avons de simples copies, anciennes, si l'on veut. Nous sommes forcé de ne point adopter de ligne de démarcation trop arrêtée. M. Eugène Müntz a étudié avec une extrême conscience ces dessins du Musée de Bâle [1]. La conclusion à laquelle il est parvenu n'a rien de catégorique. Il reconnaît, au point de départ de toute étude sur Martin Schongauer, comme morceaux typiques, la *Vierge* de l'église de Colmar, et les deux volets du musée de cette ville, *Saint Antoine* et la *Vierge adorant l'Enfant Jésus.* Parmi les dessins de Bâle, il se refuse à admettre un groupe de saintes qui lui paraissent retracées sans caractère et sans expression. Il s'attache plus spécialement à un *Saint Christophe* représenté avec une certaine vigueur, et dont l'aspect est tout archaïque, à deux études de têtes de personnages coiffés d'un turban, et qui ont dû représenter des types de bourreaux, et enfin à un dessin coupé en deux parties, les *Préparatifs de la*

1. *Un artiste alsacien au* XVIe *siècle. — Étude sur Martin Schœn. Les dessins du Musée de Bâle* (*L'Art*, 1886, t. I, p. 72).

Crucifixion. Cette dernière œuvre est classée, dans le catalogue, comme une copie d'après une production disparue de l'atelier du maître ; une peinture qui se trouve dans l'église de Bühl, près de Guebviller, offre une certaine analogie avec cette composition. M. Galichon avait dit avant M. Eugène Müntz : « Les dessins de Schongauer ne sont pas moins rares que ses tableaux ; beaucoup de ceux qui lui sont attribués sont apocryphes. » L'excellent critique reconnaissait, au nombre des dessins de Bâle qui lui semblaient incontestables, celui où est figurée la sainte Vierge, lisant dans un livre, à côté de l'Enfant Jésus qui tient à la main un poêlon à trois pieds. On retrouve dans cet ouvrage le type de Madone cher à Schongauer ; il a été copié presque textuellement par un graveur anonyme, connu sous les initiales B. M., graveur qui, par ses productions, semble apparenté au Maître de la *Roue de Sainte Catherine*.

M. Georges Duplessis a parlé de planches en argent possédées par le Musée de Bâle et dont on fit tirer, en 1858, dix-huit épreuves, qui furent adressées aux principaux Musées d'Europe. Ces gravures représentaient, pour la plupart, des scènes de la vie de la Vierge et du Christ et des effigies d'apôtres. Passavant les regarde comme appartenant en partie au maître, ou plutôt il les croit exécutées dans son atelier et sous sa direction. Dans ces sujets, il faudrait voir encore, après un mûr examen, des travaux d'élèves. Ces pièces sont postérieures à Schongauer, et ce précieux envoi ne se compose, tout bien considéré, que de productions d'une importance secondaire.

Martin Schongauer avait un frère, Ludwig, qui, à Bâle, nous apparaît comme un dessinateur naïf d'animaux. Un de ses dessins, un *Loup enlevant une chèvre*, n'offre aucun mouvement ; l'animal ravisseur tient sa victime par une oreille et la conduit placidement vers les bois. Son *Cerf couché* est bien supérieur au morceau précédent. Faut-il, après avoir vu ces œuvres, attacher beaucoup d'importance à cet artiste? Mérite-t-il qu'on revienne à lui de plus près? A l'heure présente, son rôle a été élargi ; on a aussi examiné en lui le peintre, et malgré la faiblesse des dessins que nous pouvons signaler, il semble avoir été le successeur de son frère et le directeur de l'atelier de Colmar, après la mort de celui-ci.

Les notes biographiques, qui lui ont été consacrées par Passavant, se trouvent complètement inexactes[1]. L'année de la naissance de

1. Le *Peintre graveur*, II, 115. Nagler, dans son *Dictionnaire*, donne également des renseignements erronés.

Ludwig Schongauer est inconnue; nous devons la placer avant l'année 1445. On a admis à tort qu'il était né à Augsbourg; il a travaillé dans cette ville, ainsi qu'à Ulm; mais le maître s'étant fait

LA VIERGE TENANT UN LIVRE, ET L'ENFANT JÉSUS JOUANT AVEC UN POÊLON,
Dessin à la plume, attribué à Martin Schongauer.
(Musée de Bâle.)

accorder le droit de bourgeoisie dans ces deux cités, il est facile de conclure de l'obtention de ce privilège, qu'il faut chercher ailleurs son berceau.

C'est en 1479 qu'il fut reçu citoyen d'Ulm, où une autre branche de la famille Schongauer se trouvait fixée. Nous le voyons acquérir le titre de citoyen d'Augsbourg en 1486; il changeait de résidence suivant les commodités et les exigences de son travail. Nous remarquerons qu'il exerçait son art distinctement et loin de son frère. On présume qu'il était l'aîné. Lorsque Martin mourut, en 1491, il vint à Colmar; il avait sans doute intérêt à recueillir l'héritage artistique du maître enlevé en pleine gloire et dont il portait le nom. Il s'établit donc en Alsace et acquit, en 1493, le droit de bourgeoisie.

Il avait probalement conservé quelques relations avec Augsbourg, tout en habitant Colmar. Les registres de la corporation des peintres d'Augsbourg renferment, pour l'année 1497, une mention concernant deux enfants « qu'avait eus maître Ludwig Schongauer », nommés Martin et Suzanna, et qui étaient reçus à leur tour, pour exercer la profession de leur père. Le texte de cette inscription nous laisse entendre que Ludwig n'existait plus. On peut, en effet, d'après de nouveaux documents, fixer la date de son décès entre 1493 et 1494.

Il était peintre, d'après les registres où il a été immatriculé; nous ne connaissons point de tableaux signés de son nom; on a essayé de voir en lui l'auteur d'une suite de quatre peintures, placées dans le *Dom* d'Augsbourg, en s'appuyant sur certaines analogies avec la *Vierge au buisson de roses*. Une autre composition, qui appartient à l'église Saint-Ulrich, lui a été aussi attribuée; cette œuvre a, d'ailleurs, par tradition, été accordée à Martin Schongauer[1]. Comme graveur, il signe de ses initiales : L + S. Les planches marquées de ce monogramme se rapporteraient à son séjour à Ulm et à Augsbourg; plus tard, lorsqu'il devint le successeur de son frère, il aurait gravé des pièces où il conservait la marque d'atelier de Martin Schongauer. Nous renvoyons d'ailleurs, pour de plus amples détails, au livre où M. Daniel Burckhardt a étudié l'école de Martin Schongauer, son influence et son rôle dans la région du Haut-Rhin[2].

ANTONY VALABRÈGUE.

(*La suite prochainement.*)

1. D'après M. Scheibler, cette peinture de l'église Saint-Ulrich serait, définitivement, une œuvre de Martin Schaffner.

2. *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Inaugural-Dissertation.* Bâle, Félix Schneider, 1888. — Voir aussi *Schongauerstudien*, par M. Max Bach (*Repertorium*, t. XVIII, 1895).

LES PORTRAITS DE LORENZO LOTTO

On a beaucoup parlé de Lorenzo Lotto en ces derniers temps et, après avoir été un peu trop méconnu, il occupe aujourd'hui l'attention. Mettant à profit les travaux de ses devanciers, ceux de Morelli qui, dans son livre sur les maîtres italiens, dressait une liste abrégée des œuvres du maître, ceux de M. H. de Tschudi qui le suivait dans ses pérégrinations à travers les Marches[1], M. B. Berenson lui a consacré une étude plus complète, dont Mme Mary Logan rendait compte ici même[2] avec autant de délicatesse que de compétence. Et cependant, en dépit des consciencieuses recherches de M. Berenson, nous croyons qu'il n'a pas tiré tout le parti possible de l'ensemble des documents précieux — peut-être ne les avait-il pas connus en temps utile — qui, récemment, ont été publiés sur Lotto. Il n'a pas assez insisté, en tout cas, sur l'étroit accord que certains de ses ouvrages présentent avec sa vie morale et sur la facilité qu'ils nous offrent de pénétrer plus avant dans son intimité. Bien que les tableaux

1. Hugo von Tschudi, *L. Lotto in den Marken (Repertorium für Kunstwissenschaft, II)*.

2. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1895.

peints pour les églises ou les sanctuaires de l'Italie tiennent dans son œuvre la place la plus importante, c'est dans ses portraits, à notre avis, que Lotto a mis le meilleur de lui-même et manifesté tout son mérite. Ses compositions religieuses, d'ailleurs, tirent surtout leur prix de la diversité des types qu'il y introduit. Ce ne sont, à vrai dire, que des réunions de portraits, pleins de vie et d'expression, parmi lesquels nous retrouvons fréquemment quelques-uns des personnages qu'il a peints isolément, car, dans ses productions les plus mystiques, on sent toujours cet amour de la nature et cette étude attentive de la réalité sans lesquels il ne saurait y avoir d'artiste accompli.

En même temps qu'il a représenté ses modèles dans l'intimité de leur vie intérieure, et que chacune des images qu'il nous en montre est intéressante par la franchise du caractère individuel, l'ensemble des portraits de Lotto nous paraît constituer une confession personnelle, qui nous révèle non seulement les côtés significatifs de son talent, mais sa façon de comprendre la vie, les séductions comme les dangers qu'y rencontre cette âme tendre et loyale, souvent troublée, toujours avide de perfection, qui cherche à prémunir les autres contre les tentations de la volupté et à triompher lui-même des faiblesses de sa nature. Je sais que, dans des appréciations de cette sorte, la critique, naturellement portée à simplifier les éléments d'information dont elle dispose pour les ramener à une trompeuse unité, prête trop souvent à un artiste des intentions qu'il n'a pas eues. Mais ici les faits sont assez nombreux et assez formels pour nous convaincre, et, sans craindre d'être accusé de paradoxe, c'est avec confiance que je les soumets au jugement de mes lecteurs.

Il convient, tout d'abord, d'établir entre les portraits peints par Lotto deux catégories : ceux dans lesquels, ayant en face de lui des clients inconnus ou peu familiers, il a dû simplement s'attacher à les représenter tels qu'ils étaient, sans autre souci que celui d'une ressemblance fidèle. Parmi ces portraits, nous citerons celui du protonotaire Giuliano (National Gallery), exécuté vers 1522, un visage imberbe, maigre, d'aspect austère ; celui de jeune homme, du Musée de Berlin, dont l'expression grave et un peu triste contraste avec celle d'un autre portrait de ce même musée, un architecte à la figure mâle et pleine d'énergie ; enfin, les trois portraits du Musée Brera, datant de la fin de la vie du maître, de 1543 à 1544 : celui d'un vieillard aux yeux clairs, coiffé d'un béret et vêtu d'une

houppelande bordée de fourrure ; puis deux autres pendants : deux jeunes époux, le mari, un gentilhomme à la tournure aristocratique, bien pris dans son costume noir, et sa jeune femme, vue presque de face, aux traits fins et distingués. Vêtue avec autant de goût que d'élégance, celle-ci tient dans sa main droite un écran de plumes et dans l'autre un livre de prières, à tranches dorées ; pensive, elle semble hésitante entre les conseils de piété et de recueillement qu'elle vient de puiser dans sa lecture, et la vie mondaine vers laquelle sa condition, sa fortune et sa beauté l'attirent également.

Ces divers portraits nous montrent tout le talent, toute la conscience d'un artiste qui cherche à rendre sincèrement la personnalité de ses modèles. Conçus à la façon de ceux de Titien, sans avoir la même ampleur, ils se recommandent à nous par la correction d'un dessin très attentivement suivi et une recherche très pénétrante de l'expression. Il y a cependant déjà quelque chose de plus dans le dernier de ces ouvrages, et à travers cette représentation exacte le sentiment propre de l'auteur se fait jour, pour y glisser comme une sorte de discrète suggestion à cette jeune patricienne.

Mais, à côté de ces portraits de commande, d'autres œuvres, plus librement conçues, sont aussi plus significatives. Tout en s'appliquant à une ressemblance fidèle, Lotto y marque avec une force singulière ses intentions et ses idées personnelles. Il mêle à la réalité un sens symbolique et, avec un parti pris évident, il se propose de traduire sa propre pensée. Ce sont là, à le bien prendre, plutôt des compositions que des images véridiques. Notons d'abord, en ce genre, le *Portrait de dame* de la galerie de Bergame, une femme d'âge moyen, dont on retrouve plus d'une fois le type dans les tableaux du maître, personne déjà un peu mûre, un peu massive dans l'opulent épanouissement de ses formes. Coiffée d'un lourd turban, elle a de grosses perles dans les cheveux, un collier à plusieurs rangs de perles autour du cou, un autre, semé de coquilles d'or, jeté sur les épaules, puis des chaînes, des bagues et d'autres bijoux. La bouche pincée, les yeux hardis et durs, elle regarde fixement le spectateur. Au fond, la lune à demi voilée éclaire de ses vagues lueurs un paysage mystérieux, et cette lumière douteuse, cette main charnue posée sur la poitrine, cette joaillerie compliquée, cette physionomie énigmatique, ajoutent un commentaire inquiétant à l'aspect de cette beauté nocturne.

Plus dangereuse encore, parce qu'elle est plus jeune, plus avenante et plus belle, la *Lucrèce* de la collection de M. Holford (Dorchester House) nous fait voir ce type de femme à la tête petite, aux fortes épaules, à la carrure robuste, que nous retrouvons souvent chez les maîtres de Venise. Celle-là aussi a servi maintes fois de modèle au peintre pour plusieurs de ses tableaux religieux. Ici, elle tient dans sa main gauche et nous montre de l'autre main un dessin représentant Lucrèce prête à se poignarder; au-dessous, se voit l'inscription : *Nec ulla impudica Lucretiæ exemplo vivet.* Mais sa coiffure bizarre formée de brins de laine entremêlés de rubans blancs, sa robe magnifique, d'un brun rougeâtre rayé de vert, avec des manches bouffantes, sa large poitrine très découverte et surtout son air étrange démentent cette fière et chaste devise. Au lieu d'une Lucrèce, nous reconnaîtrions plus justement en elle une de ces créatures naïvement impudentes, qui, dans le *Concert champêtre* du Giorgione, étalent sur le gazon leur superbe nudité, ou encore quelqu'une de ces Vénus ou de ces Danaés que Titien se plaisait à peindre et pour lesquelles posaient à l'envi, sans aucun voile, les maîtresses de ses protecteurs, les princes ou les grands seigneurs de ce temps. Ces viragos de haut bord, si fortement découplées, véritables animaux de plaisir, on les rencontre aussi dans l'histoire de la peinture, funestes et meurtrières pour les artistes tombés dans leurs filets, et Lotto va nous apprendre lui-même ce qu'elles peuvent faire de ceux qui sont devenus leur proie.

Voici, en effet, à la galerie Borghèse, un portrait de jeune homme cruellement significatif à cet égard. Debout, l'air morne, désabusé, le regard fixe mais éteint, il vient d'effeuiller une rose et, parmi les pétales épars de la fleur, ses doigts ont trouvé une petite tête de mort, symbole assez transparent des périls qui se cachent au fond des séductions de l'amour. Éperdu, impuissant à fuir le danger, le malheureux est là, inerte, incapable de la virile résolution qui seule assurerait son salut.

Dans le portrait d'homme de la galerie Doria, peint vers 1535, l'expression de désespoir est plus saisissante encore. Tout habillé de noir, la main gauche — une main maigre, effilée, aux longs doigts osseux — posée sur son cœur, comme s'il voulait en comprimer les battements trop violents, il se montre lui-même de sa main droite, avec un air de profonde commisération. Rien n'égale la tristesse de ses traits, l'air de complet découragement et d'amertume de son visage, la langueur de toute sa personne. Une inscription tracée à

côté de lui nous informe qu'il a 37 ans et, dans la force de l'âge, il a perdu toute énergie. Afin de nous révéler ce qui l'a réduit en si piteux état, de l'autre côté, un petit amour ailé, les pieds appuyés et pesant de tout leur poids sur les deux plateaux d'une balance qu'il porte

PORTRAIT D'HOMME, PAR LORENZO LOTTO.

(Galerie Borghèse.)

dans ses mains convulsivement serrées, nous offre la facile explication de la cause de ses maux.

Comme si ce n'était pas assez de ces deux exemples éloquents, le Musée de Vienne nous réserve une image encore plus poignante, celle d'un jeune seigneur aux yeux bleus, à la physionomie douce et charmante, qui, ainsi que le précédent, appuie une de ses mains

contre sa poitrine avec une expression de souffrance et de désespoir assez justifiée, car de l'autre main il tient une griffe d'or, simulant la patte d'une bête féline, avec laquelle il va se déchirer le cœur; artisan de son propre martyre, l'infortuné veut aviver et agrandir sa blessure, comme s'il avait besoin de faire saigner lui-même une plaie toujours béante.

Mais Lotto ne s'est pas borné à ces portraits isolés et, pour manifester plus clairement encore sa pensée, il y revient de nouveau dans deux portraits accouplés, peints en 1523, et auxquels, avec toute la puissance de talent dont il est capable, il donne une signification analogue. C'est avec une ironie évidente qu'il représente, dans le tableau du Musée de Madrid, *Deux Fiancés*, l'un perplexe, peu rassuré, l'autre sournoise et tout heureuse d'être arrivée à ses fins, réunis tous deux sous un joug de branches de laurier par un petit amour posté derrière eux, qui, souriant d'un air narquois, semble ravi du bon tour qu'il vient de leur jouer. Ce scepticisme d'un célibataire endurci à l'égard du mariage, Lotto nous en offre une nouvelle preuve dans le *Portrait de famille* de la National Gallery, où le père et la mère, tenant chacun un jeune enfant, au lieu de songer à cette joie de leur foyer, restent comme étrangers l'un à l'autre, moroses et absorbés dans leurs pensées, les yeux mélancoliquement tournés vers le spectateur...

Enfin, le *Triomphe de la Chasteté* de la galerie Rospigliosi, dont le burin délicat de M. Gaujean nous permet de joindre à ces lignes une si fidèle traduction, vient compléter un ensemble d'informations déjà si concluant. En dehors des peintures religieuses familières à Lotto, c'est une des très rares compositions allégoriques qu'il ait traitées, et, en la voyant, on ne peut s'empêcher de la rapprocher d'un sujet analogue, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, un des chefs-d'œuvre les plus populaires de Titien. Mais, tandis que dans le tableau de la galerie Borghèse les deux personnifications symboliques de sentiments aussi opposés nous apparaissent simplement juxtaposées et sans aucune action, l'une engoncée, empêtrée dans ses lourds vêtements, l'autre nue, éclipsant facilement sa rivale par l'éclat triomphant de sa beauté, Lotto, au contraire, a pris très franchement parti pour la Chasteté. Forte de son indignation, c'est avec une véhémence passionnée que la jeune femme, sans autre ornement que l'hermine qui sert d'agrafe à sa robe, s'élance vers son ennemie pour la frapper et hâter sa fuite par ses coups. Arrachant l'arc des mains d'un petit amour qui cherche en vain à

Lorenzo Lotto pinx. E. Gaujean sc

TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ

(Galerie Rospigliosi, à Rome)

Imp. A. Clément - Paris

la défendre, elle en menace la fugitive. Celle-ci, entièrement nue, — dans une attitude qui fait encore valoir toute la souplesse et la

L'HOMME A LA GRIFFE.

Tableau de Lorenzo Lotto, au Musée impérial de Vienne.

grâce de ses formes, — essaie de se dérober à une attaque dont elle ne semble pas même comprendre le motif et tourne vers cette rude matrone son visage étonné. Surprise par la soudaineté d'un assaut si imprévu, c'est à peine si elle a eu le temps de rassembler

en hâte ses instruments de parure, des peignes, des fioles, des pommades et des onguents mystérieux, tout un arsenal de toilette qu'elle emporte sur un tambourin. La colombe, son oiseau favori, s'envole à côté d'elle, les ailes déployées, et, mieux encore que l'étoile qui scintille au sommet de sa tête, sa beauté radieuse signale la déesse. Une facture large, onctueuse et fondue, la finesse du modelé et la délicatesse du clair-obscur font merveilleusement ressortir l'élégance et la flexibilité de cette belle figure, l'unique exemple que Lotto nous ait laissé de la perfection avec laquelle il savait peindre la nudité féminine. Craignait-il, avec sa nature un peu faible, d'affronter et de reproduire des spectacles que Titien recherchait, au contraire, se sentant assez prémuni contre de telles séductions par sa virile et sereine impassibilité ? Lotto avait-il subi l'ascendant de quelqu'une de ces dangereuses créatures qu'il avait pu rencontrer sur son chemin, et dans quelle mesure y avait-il cédé? Les documents qui le concernent et qui, en ces dernières années, ont été exhumés des archives ne nous renseignent pas à cet égard. Mais le caractère des divers ouvrages que nous venons de signaler, la commisération que l'artiste y montre pour les victimes de l'amour, le sentiment tout moderne de mélancolie qu'exhalent plusieurs de ses portraits d'hommes, la persistance avec laquelle il multiplie ces témoignages, nous montrent assez à quel point il cherche à mettre les autres en garde contre des périls que, sans doute, il redoutait pour lui-même.

Ce que nous savons de la vie de Lotto s'accorde, du reste, merveilleusement avec les révélations que nous suggèrent ses œuvres. De même qu'il a été, comme peintre, exposé à toutes les influences, attiré tour à tour par les maîtres de la pleine maturité, Giorgione, Palma, Corrège et Titien, et qu'il s'est aussi senti retenu par les traditions plus austères d'archaïques, tels qu'Alvise Vivarini et Carpaccio, — de même, son existence entière n'est qu'une série d'irrésolutions ou d'expériences dont il ne semble guère profiter. D'âme aimante et de nature inquiète, il abonde en contradictions. Incapable de se fixer, il promène à travers les petites villes de l'Italie sa vie nomade. On le voit successivement à Bergame, à Loreto, à Jesi, à Recanati, à Trévise, à Brescia, à Ancône, à Cingoli, à Asolo, fuyant le bruit et travaillant sans relâche.

Sociable comme il l'était, il aurait dû se plaire dans les grands centres, à Venise, à Rome, à Florence, où ses confrères les plus en vue estimaient fort sa personne et son talent ; mais il n'y fit que des séjours de très courte durée. Affectueux et tendre, il est en

même temps très nerveux, très irritable. A peine a-t-il chez lui un apprenti, que son voisinage, avant que l'année soit révolue, l'importune déjà ; il le trouve « trop ennuyeux » et le congédie « très amicalement ». Après une nouvelle tentative pour prendre de nouveaux élèves, il y renonce tout à fait, en 1552, parce qu'ils lui paraissent « trop ingrats ». Sur le tard, comme il a besoin d'être entouré de sympathie, « voyant que, déjà avancé en âge, il ne sent à côté de lui aucune affection », il se décide, sur les conseils d'un ami, à devenir l'hôte d'un certain Zuane del Saon, à Trévise, et il fait un testament en faveur du fils de ce Zuane. Mais l'accord ne dure pas longtemps. Sur quelques plaisanteries qu'on lui adresse, il quitte Trévise, sans avoir même une chemise sur le dos. Dans sa détresse, il a cependant conservé plusieurs pierres gravées dont il se délecte et peut-être aussi ce tapis d'Orient qu'on retrouve dans plusieurs de ses portraits ou de ses tableaux.

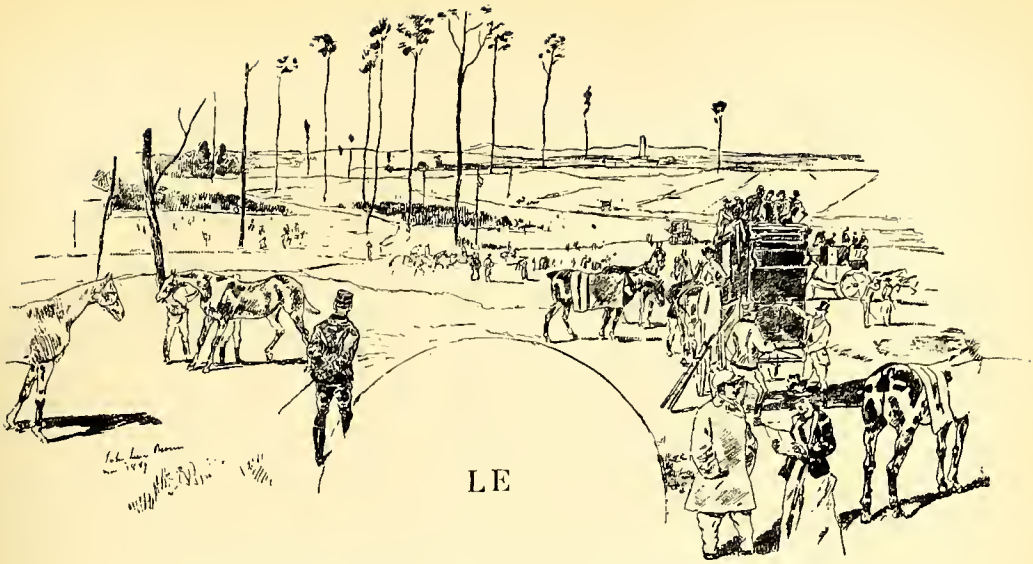
Très laborieux, il est aussi très désintéressé, fort insouciant du prix qu'il pourrait tirer de ses peintures. Il les cède pour des sommes minimes ; il en laisse même en dot à deux jeunes filles « d'un caractère doux, saines d'esprit et de corps ». Une autre est donnée par lui à la veuve d'un de ses confrères, « à condition qu'elle se remarie le plus tôt possible, pour éviter de faire parler d'elle ». Il ne goûte quelque tranquillité que dans les pieux asiles où de temps à autre il se réfugie. A Venise, il entre à l'hôpital des moines de Saint-Jean et de Saint-Paul, auxquels il lègue à deux reprises tout son bien, « à condition qu'il sera enterré dans l'habit de leur ordre ». Mais là encore il ne peut se tenir, et il quitte Venise pour se retirer, en 1554, à Loreto, où bien des fois déjà il avait séjourné. C'est à la Vierge qu'il s'y consacre, en se donnant lui-même avec tous ses biens à la *Santa Casa*. Dans le contrat qu'il passe en s'y faisant admettre, il est dit qu'il devra avoir une chambre, un domestique attaché à sa personne, et qu'en considération de la rente qu'il abandonne, « il sera honoré comme un bienfaiteur et recevra un florin par mois, pour en disposer librement ». C'est là, dans le travail et la prière qu'il passe les quatre dernières années de sa vie, sans autre incident qu'une querelle avec les domestiques du couvent, comme s'il devait montrer jusqu'au bout son humeur un peu difficile. Sauf ce léger ennui, il avait enfin trouvé le repos auquel il aspirait depuis si longtemps.

« Les derniers moments de son existence, nous dit Vasari, s'écoulèrent dans le bonheur et la paix la plus parfaite, et il est

permis de penser qu'ils lui méritèrent les grâces de la vie éternelle, qu'il n'aurait peut-être pas acquises s'il était resté embarrassé dans les choses de ce monde. »

Ainsi s'éteignit dans le silence et la retraite cet artiste étrange, partagé entre les séductions de la beauté terrestre et les scrupules d'une conscience très délicate, également sincère dans les confessions qu'il nous a laissées de sa faiblesse et dans les efforts constants qu'il a faits pour en triompher.

ÉMILE MICHEL.



LE CENTENAIRE DE LA LITHOGRAPHIE

Ce ne sera la faute ni des organisateurs d'expositions, ni des amateurs toujours libéralement disposés à prêter leurs trésors, si la lithographie ne reprend pas dans l'estime et le goût public la place de premier ordre qu'elle y occupait autrefois et dont un injuste et prolongé dédain l'avait chassée. Que n'a-t-on pas fait pour elle depuis quelque temps ! Une exposition rétrospective spéciale à l'École des Beaux-Arts, en 1891, succédant à celle des caricaturistes qui, dès 1888, l'avait partiellement remise en honneur ; puis celles de Raffet (1892), de Charlet (1893), qui en furent comme des rameaux détachés, ont été autant d'occasions de réapprendre ce que fut cet art aux époques glorieuses de sa carrière, et quel instrument docile et souple il met aux mains des inventeurs. Aujourd'hui, c'est son centenaire qu'on fête, centenaire un peu hâtif et prématuré peut-être, si l'on s'en tient aux dates traditionnelles, mais qui n'en est que plus caractéristique d'un retour marqué d'opinion et d'une recrudescence d'enthousiasme en sa faveur. A voir cette succession d'hommages répétés, ce débordement de caresses, il semble qu'il s'agisse d'un ami très cher, longtemps perdu et qu'on retrouve, qu'on croyait mort et qui tout à coup ressuscite.

En effet, après une période d'engourdissement et de sommeil,

où elle végéta pauvrement, sauvée par quelques artistes seulement d'un complet oubli, la lithographie est ressuscitée, est redevenue un genre aimé des jeunes générations. Sans être encore aussi vivace qu'autrefois, elle montre pourtant bonne intention de vivre. Les gens moroses diront que c'est une mode qui passera, comme les manches à gigot, les bandeaux à la vierge ou les redingotes 1830, et qui tient aux mêmes causes, à la poussée actuelle de romantisme renaissant. Peut-être, à creuser plus à fond, trouverait-on que la loi subie est la loi même qui préside à l'évolution des systèmes et des formules d'art, qui fait qu'à leur déclin, à leur mort apparente, succède presque fatalement un épanouissement nouveau. Les procédés s'usent comme les terrains, qu'on épuise à leur trop demander, dont il faut de temps en temps renouveler la culture, et, de même que la lithographie vieillissante s'est vue remplacer par l'eau-forte, de même aujourd'hui elle la remplace à son tour. Ainsi va le monde, d'un engouement à l'autre, d'une invention à la suivante, n'étant jamais plus près de s'éprendre de ce qu'il a oublié, que lorsque l'ombre et le silence en ont ravivé les charmes. Le moment est donc bien venu pour parler de la lithographie, de ses origines, de son histoire, et relier aux brillants succès des ancêtres l'effort rajeuni de leurs descendants.

La présente exposition nous en offre le prétexte et les moyens. Plus complète à certains égards que les précédentes, notamment sur la question mystérieuse et compliquée des débuts, elle a réuni et groupé par époques, avec une méthode dont il faut lui savoir gré, la plupart des pièces du procès. Si quelques noms manquent, si d'autres sont imparfaitement représentés, cela tient surtout au hasard, toujours un peu mêlé à ces improvisations rapides, qui nous font pour deux mois un musée provisoire et charmant. Les collections Rouart, Quévilly, Politzer, Hédiard, Beurdeley, Legras, Maindron, Rossigneux, Kann, Blondel, Curtis, Germain Bapst, Aglaüs Bouvenne, René-Paul Huet, Devéria, Paul Colin, Arthur Chassériau et Brown — encore en oublions-nous, — presque toutes habituées de ces fêtes, ont fourni le principal appoint à la solennité centennale. C'est plaisir que d'en revoir les belles épreuves, les exemplaires de choix, souvent rarissimes, parfois uniques. Il y a là des merveilles, qui ont dû faire commettre plus d'un péché d'envie aux iconophiles, et dont la Bibliothèque Nationale même pourrait, pour compléter ses séries, surveiller certaines jalousement.

Ajoutons que pour la première fois — et ce n'est pas le moindre

attrait de l'exposition, devenue ainsi vraiment internationale — une place a été faite, à côté de la section française, qui demeure forcément la plus développée et la mieux fournie, aux écoles étrangères régulièrement classées et mises à part. L'idée, malheureusement, est plutôt indiquée que réalisée, car les lacunes ici sont innombrables ; et il serait tout à fait téméraire de porter sur l'art de nos voisins un jugement définitif d'après les échantillons présentés,

SENEFELDER.

Lithographie de N. H. Jacob.

d'en prétendre au moins connaître complètement l'histoire. Tel pays, comme l'Allemagne, par exemple, le pays originaire du genre, ne nous montre guère que les pièces tâtonnantes et pauvrettes du début, les « incunables », ainsi qu'on les a justement nommées, dont la Bibliothèque de Munich a envoyé pour son compte une trentaine. Rien de Menzel, le seul grand artiste original qu'on y puisse citer en la matière, et dont il aurait été intéressant d'exposer les premières lithographies, faites en pleine vogue française, vers 1830 ou peu après. Rien non plus des efforts actuels pour faire revivre le procédé, transformé, modifié, curieusement rapproché des vieux bois

des maîtres allemands, de tout ce mouvement de renaissance que Hans Thoma, le peintre de Francfort, dirige et conduit.

Telle autre section, en revanche, comme la section anglaise, la plus attrayante et la plus nombreuse de beaucoup, est presque uniquement composée d'éléments modernes, de jolis croquetons de peintres, clairs, blonds, enveloppés d'air, en parfaite harmonie avec la blancheur aimée des intérieurs anglais, et qu'a réunis, en majeure partie, l'illustre président de la Royal Academy, sir Frederick Leighton. On trouve bien çà et là quelque note des temps romantiques : les paysages ou architectures délicates de Harding et de Joseph Nash, celles plus rudes de Samuel Prout ou de Louis Haghe, les animaux de Newton Fielding, et autres amis ou contemporains de Bonington, qui ont collaboré avec lui aux *Voyages dans l'ancienne France* de Nodier et Taylor ; un vigoureux *Pêcheur endormi*, de J.-C. Zeitter, dans l'esprit coloré et réaliste d'un Géricault ; une amusante planche de J. Hayter, qui représente Weber conduisant lui-même, à Covent-Garden, son opéra du *Freischütz* (1826) ; une des fines caricatures politiques de l'anonyme H. B. (*The Lame leading the Blind*), qu'employa, vers 1832, l'éditeur Mac Lean, pour essayer de rivaliser avec le succès alors si grand des caricaturistes français. Mais ce qui domine, ce sont les œuvres contemporaines : morceaux de figures, à la sanguine ou au gras crayon noir, par le sculpteur Goscombe John, sir Frederick Leighton, Watts, Herkomer, Sargent, Gotch ou Rothenstein ; paysages ou marines des deux Wyllie, d'Henry Moore, d'Oliver Hall ; grande scène rustique de Robert-W. Macbeth, *Tourbière brûlant*, dans la manière et le genre de Frederick Walker ; C.-H. Shannon et ses douces mysticités ; Wickenden et ses poétiques nocturnes à la Millet, sa *Notre-Dame de Paris ;* par-dessus tout, Whistler, exquis d'inachevé, parfait d'impression rapide, de grâce et de rêve saisis au vol.

C'est à peine si, dans les autres pays, se détachent quatre ou cinq noms dignes de mémoire. L'Autriche est comme une doublure de l'Allemagne, où Kriehuber, Eybl, Pettenkofen, essaient en vain sur le tard de donner à la lithographie originale un peu de l'éclat, de la vie que la France, dès longtemps, y avait mise. L'Italie n'existerait même pas à l'exposition sans Calamatta et ses fac-simile de crayons d'Ingres ; l'Espagne sans Goya, crayonnant à Bordeaux, vieillard octogénaire, en 1825, cette fougueuse suite de Courses de taureaux, dont nous donnons ici une pièce (*El famoso americano*), et qui ravissaient tant Delacroix par leur couleur romantique. En Belgique,

c'est Navez, élève de David, avec un bon portrait ferme et vigoureux, d'après lui-même (1826) ; Wappers ou Gallait ; Verboeckhoven, l'animalier ; Madou s'inspirant en ses portraits, en ses vignettes de la manière française, des Devéria ou des Johannot ; Rops, enfin,

MADAME ADÉLAÏDE, SŒUR DE LOUIS-PHILIPPE (1806).

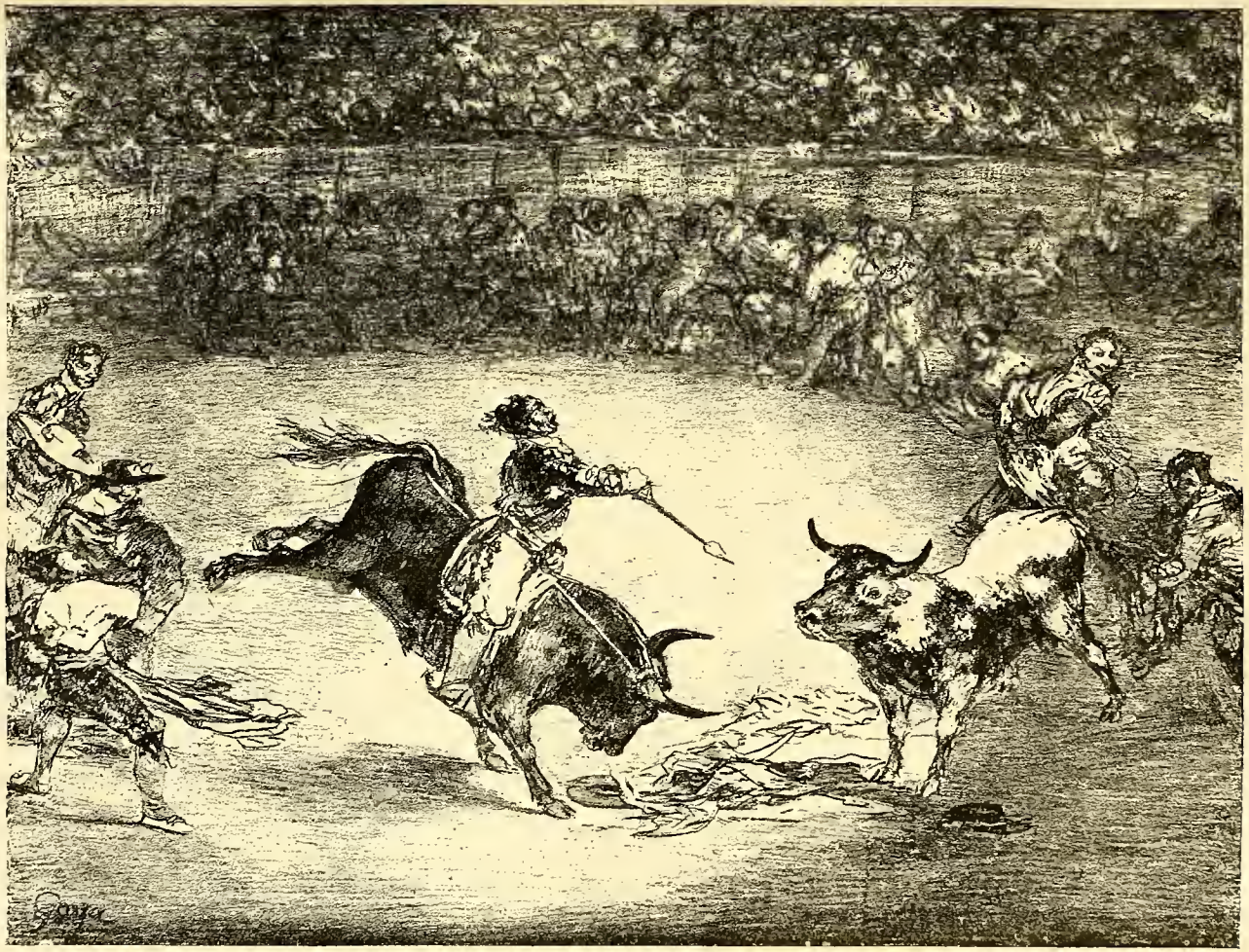
Lithographie de Mgr le Duc de Montpensier.

aussi remarquable dans la lithographie que dans l'eau-forte, songeant peut-être à Courbet, dans sa grande et belle pièce de l'*Enterrement au pays wallon*, mais si typique et personnel dans le portrait, avec une nuance à la Stevens (*Adèle Dullé, Un Monsieur et une Dame* surtout). La Hollande n'est représentée que par une ou deux notes modernes, les jolis instantanés limpides et fins de Storm de Gravesande et de Ten Cate, les essais de parisianisme alourdi et un

peu provincial de Burger, les fantaisies décoratives de Van Hoytema. La Suisse ou la Russie ne comptent pas.

Ce qui se dégage, en somme, de cet aperçu, si fragmentaire et insuffisant qu'il soit, et ce qu'on est en droit de conclure, en s'aidant des livres sur la matière, c'est combien la France — tout chauvinisme mis à part — a contribué à lancer le genre, à lui donner la vogue et le succès. D'autres pays ont pu le connaître et le pratiquer avant elle. Mais, soit qu'ils n'en aient pas compris et approfondi les ressources, soit plutôt qu'ils aient manqué alors d'artistes originaux capables de s'en servir, ils se traînèrent, en général, dans des entreprises plus industrielles qu'artistiques et dans la stérilité des reproductions. Au contraire, dès que la nouvelle langue sortie d'Allemagne eut été adoptée par la France, dès que s'y furent appliqués tout un groupe de libres esprits, entreprenants, hardis, avides de dire leur mot dans le monde, heureux de transcrire ainsi rapidement leur pensée, ce fut comme une traînée de poudre. L'Europe entière s'engoua d'un genre aussi brillamment représenté et fêté. Nos artistes donnèrent le ton, firent la mode, et même en son pays d'origine la lithographie se remit à notre école. On le sent en de nombreuses œuvres, à partir du moment où elle eut droit de cité chez nous. Ce ne serait donc qu'à demi inexact de dire de ce procédé si charmant, comme de l'architecture gothique au moyen âge, que ce fut « œuvre française », *opus francigenum :* tant la France a donné de son cœur, d'elle-même et de sa vie à l'enfant d'adoption. De loin, avec le recul de l'âge, la lithographie nous apparaîtra toujours comme une des fleurs de notre romantisme : elle a reçu du temps et du pays qui l'ont le plus illustrée sa marque indélébile, et la légende ici rejoint l'histoire et la complète.

On sait comment naquit cet art particulier au XIXe siècle. Le fils d'un pauvre acteur du théâtre de Munich, Aloys Senefelder, avocat manqué, littérateur médiocre, auteur dramatique et musicien par goût, acteur par nécessité de vivre, composait, avec un acharnement de rêveur et de croyant, des pièces qu'on ne jouait pas. Comptant toujours sur une bonne chance pour le tirer de l'ombre, voulant d'ailleurs conserver ses œuvres à la postérité, mais manquant d'argent pour le faire par les voies régulières, il employait dans ce but une planche unique de cuivre en sa possession, sur laquelle il les gravait feuille à feuille, pour les imprimer à mesure, et qu'il replanait ensuite, afin d'y continuer son travail de Sisyphe. Les pierres dont il se servait pour ses replanages, ayant l'inconvénient



EL FAMOSO AMERICANO, MARIANO CEBALLOS.

Lithographie de Goya.

de rayer parfois le cuivre, il eut l'idée de recourir à d'autres, bien connues en Bavière, qu'on trouve à Solnhofen comme à Kelheim, et dont on appréciait fort, dès la Renaissance, le grain à la fois ferme et doux, pour les petits portraits sculptés ou les transcriptions en bas-relief des estampes de Dürer et autres maîtres allemands. Le hasard, et — il faut bien le dire aussi — des recherches passionnées l'ayant mis sur la voie, il les détourna bientôt de l'usage si humble qu'il en avait fait d'abord, s'étant aperçu qu'il avait ainsi, sans le savoir, sous la main un agent merveilleux d'écriture et d'impression directe. De ce jour, la lithographie était trouvée [1].

Esprit ingénieux, porté aux découvertes, Senefelder, une fois lancé, tira peu à peu du procédé tout ce qu'il contenait en germe, dessin au crayon, à la plume, au lavis, reports sur pierre, jusqu'à l'embryon primitif de la lithographie en couleurs. L'outillage se créait, mais pour quelles tristes besognes pendant longtemps ! L'inventeur lui-même ne visait pas beaucoup plus haut que la production économique et rapide de compositions musicales, de modèles de dessin pour écoles, de cartes de géographie, tout le terre à terre de la lithographie commerciale, par laquelle on débuta presque partout. Né dans un pays où l'art était alors à un niveau tout à fait infime, médiocrement doué lui-même à cet égard, manquant avec cela du sens pratique des affaires et de l'esprit d'entregent qui auraient pu l'aider, au moins, à réussir, le pauvre Senefelder, associé avec ses deux frères, Thibaut et Clément, aux frères André, éditeurs de musique français établis à Offenbach-sur-Mein, essaya en vain de fonder, soit en Angleterre, soit en Allemagne, un établissement durable. Ne faisant en ces incessants voyages que répandre ses idées et donner à des rivaux plus heureux ou plus adroits les moyens de le vaincre, épuisant toutes les commandites, lassant la patience et la bonne volonté de tous ses protecteurs, il vit successivement s'effondrer ses espérances. A Munich même, les seules tentatives de quelque valeur se produisirent en dehors de lui, soit dans l'atelier

1. On prétendrait volontiers aujourd'hui, d'après deux médiocres petites pièces, non signées ni datées d'ailleurs, envoyées par la Bibliothèque de Munich à l'exposition (étude de plante et fragment de carte géographique), que, dès avant lui, en 1789, un certain Simon Schmidt avait eu vent de la chose. Mais l'essai ne nous paraît ni assez solidement établi comme date, ni assez important pour permettre de déposséder Senefelder de sa gloire, et, jusqu'à preuve du contraire, nous continuerons à maintenir en 1796 la première apparition sûre et catégorique du système.

de Mitterer, qui avait recueilli les débris désemparés du sien, soit surtout quand, en 1808, Piloty et Strixner imaginèrent de reproduire dans la formule nouvelle les *Galeries de Munich et de Schleissheim*, origine et modèle de tant d'autres publications analogues, où l'Allemagne borna presque complétement ses ambitions lithographiques, mais dont la conscience étonnante pour l'époque, dans le rendu des primitifs notamment, fait encore aujourd'hui notre admiration. Plus tard, en 1819, lorsque Senefelder vint en France, muni à nouveau d'un perfectionnement curieux — la première idée et le premier essai de papier lithographique destiné à remplacer les pierres — pour lequel il prit un brevet, il était depuis longtemps dépassé, oublié : il eut presque l'air d'un intrus. La fortune décidément l'abandonnait.

En France, la lithographie prit assez vite une allure autrement originale et pimpante. Non pas au début, toutefois. Il y eut toute une période embryonnaire de tâtonnements, de trouble et d'incertitude, encore imparfaitement et mal connue, où, par défiance du procédé en général, mais aussi parce que l'époque n'était guère favorable aux entreprises, à peine un ou deux rares esprits s'intéressèrent à l'invention nouvelle. Le maître qu'elle devait ensuite si noblement glorifier, dont les conquêtes ininterrompues et les terribles chevauchées à travers l'Europe lassaient alors le monde et épuisaient la France, ne paraît en avoir compris ni les conséquences, ni la portée.

En 1802, un des frères André avait installé à Paris une imprimerie lithographique qui n'y put vivre, et dont il céda presque aussitôt le matériel à une certaine dame Révillon, bientôt découragée comme lui. C'est sans doute pour un successeur des deux précédents que Bergeret, élève assez obscur de David, exécuta à la plume, en 1804, comme en-tête de la maison, le curieux *Mercure volant* que nous reproduisons, et qui est, jusqu'à nouvel ordre, la première manifestation certaine de l'art nouveau en France. On ne connaît rien par ailleurs de ces trois ateliers, dont il est fort à supposer que les tendances étaient encore uniquement commerciales. Quelques amateurs isolés voulurent ensuite expérimenter le genre. Il est assez piquant de rencontrer parmi eux, en première ligne, le duc de Montpensier, frère du futur Louis-Philippe, émigré alors en Angleterre, et qui, instruit peut-être par Senefelder lui-même pendant le court séjour qu'il y fit, crayonne déjà avec une réelle adresse, en 1805 son portrait et celui de son frère face à face, en

1806 surtout celui de leur sœur Madame Adélaïde. Puis ce sont des officiers des armées impériales, artistes momentanément revêtus de l'habit militaire, qui, entre deux batailles, dans leurs courses errantes, découvrent le procédé et s'en éprennent : le général Lejeune dessinant à la diable, à Munich, en 1806, presque comme une gageure, un *Cosaque* dans la manière de Gros; le colonel Lomet, plus calme et froid dans la transcription, en 1807, d'une pierre tombale qui l'avait frappé à son passage à Braunau-sur-l'Inn. Denon, plus tard, se transporte à Munich même, pour étudier l'invention allemande dont on lui a chanté les éloges, et, sans grande ardeur ni foi, à ce moment du moins (car il lui revint avec le succès), y jette confusément sur pierre, en 1809, un médiocre croquis de *Sainte Famille*. Toutes ces raretés, que nous montre l'exposition, ne sont que des préludes de l'avenir extraordinaire qui allait suivre.

Un homme avisé et clairvoyant, le comte Charles-Philibert de Lasteyrie, Méridional entreprenant, qui dès l'origine avait surveillé le procédé, en avait senti les ressources, au moins industrielles, et, lorgnant du coin de l'œil toutes les tentatives avortées pour l'introduire en France, en recueillant même les débris — comme il fit à Paris de la maison André, dont il racheta en partie le matériel, — se préparait lentement à entrer à son tour dans la lutte, n'attendant que le moment favorable pour se lancer. Il croit le pouvoir en 1812, et se rend à Munich pour achever sa mise en train; mais la campagne de Russie entrave encore ses projets. En 1814, enfin, l'usurpateur une fois tombé ou près de l'être, nouveau et décisif voyage, d'où il revint muni de presses, d'ouvriers, d'observations et d'études précises, prêt à exploiter après les Cent-Jours l'idée qui lui était chère et dont il avait tant de fois remis l'exécution. Presque en même temps que lui, un Alsacien, Gabriel Engelmann, de Mulhouse, y avait installé une maison, qui lui valait, dès 1816, une médaille de la Société d'Encouragement, et qu'il se décidait l'année même à transporter à Paris, sentant le succès dans l'air et le bon vent revenu aux entreprises de ce genre. Ce que ni l'un ni l'autre ne prévoyaient, toutefois, — car ils en étaient restés aux idées premières de diffusion rapide d'écriture courante ou imprimée, de musique, de planches de topographie ou d'histoire naturelle, de modèles de dessin, — c'est la soudaine éclosion d'art qui allait sortir du procédé ainsi propagé par eux. Ils en profitèrent, surent ensuite diriger et conduire en partie le mouvement, mais sans avoir rien fait, au début du moins, pour le susciter. L'éveil se fit tout seul

dans l'esprit des artistes. Il suffit pour cela d'un ou deux qui s'engouèrent, dont les éditeurs reconnurent l'adresse. La mode eut vite pris.

Le temps, d'ailleurs, y fut pour beaucoup. Car la Restauration, qui paraît morne à distance, généralement trop sacrifiée à la gloire de 1830 qui n'en est que le suprême épanouissement, fut une époque singulièrement vivante et féconde, riche en renouvellements

WEBER, CONDUISANT L'ORCHESTRE A COVENT-GARDEN.

Lithographie de J. Hayter.

de tout genre, où les germes semés à pleines mains par la Révolution et l'Empire, et dont quelques-uns déjà sortaient de terre, tout à coup fleurissent et portent des fruits. Après toutes les secousses subies et la paix reconquise, une ardeur et une fièvre restaient dans les esprits, que n'occupaient plus les batailles, et qui portèrent vers la littérature et l'art leurs ardeurs sans emploi. Musset, au début de sa *Confession d'un Enfant du siècle*, a admirablement décrit cet état. Le romantisme, dont Jean-Jacques Rousseau et Châteaubriand avaient été les précurseurs, prend alors conscience de lui-même et de ses forces, commence à se formuler nettement.

C'est de toutes parts une poussée d'enthousiasme vers les aspirations qui sont restées les nôtres, vers les besoins modernes dont nous avons hérité : l'histoire mieux aimée et comprise, la nature profondément goûtée et sentie, la vie contemporaine scrutée en tous ses replis. A cette effervescence générale, à cette soif ardente de pensées et d'expressions rajeunies, la lithographie s'offrit comme un instrument tout trouvé, dont la nouveauté faisait le charme, dont la merveilleuse fidélité surtout à rendre ce qu'on lui confie étonna et ravit, autant que la rapidité extraordinaire avec laquelle s'accomplissait l'œuvre de miracle. Ce n'était plus une traduction; c'était le dessin même, l'idée de l'artiste, transportée toute vive de sa main sous la presse et éternisée en sa spontanéité, sa fraîcheur ou sa grâce. Demarteau et ses fac-simile de crayons, auxquels on songea au début, furent bien vite dépassés. Une fois les premières difficultés surmontées et l'expérience du procédé acquise, la lithographie fut ce qu'elle aurait dû toujours rester, ce qui fait son originalité et sa force entre tous les autres modes de reproduction, ce qui est en quelque sorte sa vie même et sa raison d'être : à savoir, un moyen rapide et commode pour les dessinateurs de fixer leurs pensées au fur à mesure qu'elles naissent, de les propager et de les répandre. Différente de l'eau-forte, d'ailleurs alors dans les limbes, n'ayant pas à subir comme elle une part de collaboration du hasard ou les lenteurs d'un apprentissage fatigant, moins limitée, de plus, en son domaine, et, somme toute, moins uniforme, la lithographie bien comprise est à peine un métier; ce n'est que la libre et facile expansion d'un tempérament d'artiste. Capable de se plier à tous les caprices, de se prêter à tous les rêves, changeant mille fois d'aspect suivant la nature ou la disposition même de celui qui l'emploie, kaléidoscope incomparable, elle a pendant vingt ou trente ans amusé la pensée française et fourni matière aux incarnations les plus diverses. Plusieurs y viennent par curiosité à l'origine, qui y restent attachés toute leur vie. Pour les uns, c'est un début; pour d'autres, presque une carrière; et si, à la faveur de l'engouement universel, bien des médiocrités encombrantes ou des virtuoses parlant pour ne rien dire occupèrent momentanément l'attention, il y eut aussi dans le nombre des artistes de génie, novateurs enragés, critiques acerbes et convaincus, aidant chacun en leur genre à faire des révolutions, et qui sans la lithographie peut-être auraient manqué de leur moyen le plus actif de propagande et de lutte. En ces temps lointains, où la gravure sur bois se préparait à

peine à renaître, où la photographie tâtonnait, elle s'est trouvée seule et souveraine maîtresse de la publicité par l'image, enregistrant fidèlement modes et ridicules, goûts régnants, partis pris, violences, toute la vie intime et profonde de son temps, devenant même, à certains jours, une puissance sociale et un danger pour les gouvernements.

Cette brillante période de son histoire est trop connue, a été trop de fois célébrée, pour qu'il soit nécessaire d'y insister longuement. Il suffira de rappeler les grands noms qui marquent et accentuent le mouvement, en négligeant les figures secondaires perdues dans leur ombre.

PAUL LEPRIEUR

(*La fin prochainement.*)

JEAN PERRÉAL, DIT JEAN DE PARIS

SA VIE ET SON ŒUVRE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

ERRÉAL fit aussi une apparition à Lyon ; nous l'y rencontrons le 31 juillet, et le 14 août il dirige l'entrée de l'archevêque François de Rohan, dont le père, honni de la reine, venait pourtant de tomber dans une disgrâce éclatante. On remarquera que son voyage coïncide avec la pose de la première pierre de Brou. Perréal semble s'être arrêté aussi à Bourges, où l'on annonçait la prochaine construction d'une tour de la cathédrale ; un Jean de Paris, artiste, s'y trouvait lors de la Fête-Dieu et donna ses conseils pour la procession [2].

La reine, si ombrageuse qu'elle fût, ne s'offensa point des allures indépendantes de son favori ; elle se le rattacha, au contraire, par une nouvelle entreprise. Les biographes de Perréal nous parlent d'un second voyage en Italie à la suite du roi, lors de la campagne de 1507 ; ils se trompent. Perréal resta à Blois ; c'est là que, le 7 mai 1507, il rendit le dépôt de la vaisselle d'or [3], et nous savons même ce

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIV, p. 254.
2. Moreau, *op. cit.*
3. Fr. 22335, inventaire cité.

qu'il y faisait : il exécutait le portrait des personnages de la cour, en miniature, sur les marges du manuscrit d'une chanson de circonstance ; et sa nouvelle œuvre excitait un tel enthousiasme, que Louis XII, dépité de n'avoir pu rencontrer Léonard de Vinci, écrivait, d'Italie même, cette phrase caractéristique et, en quelque sorte, mémorable, que nous nous applaudissons d'avoir découverte, car, si on pense au temps et au lieu où elle fut écrite, on la considérera comme une des chartes d'honneur de l'art français : « Quant la chanson sera faicte par Fenyn et voz visaiges pourtraits par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer, pour monstrer aux dames de par deça, car il n'en y a point de pareilz[1]. » En effet, en Italie, les artistes en vue ne faisaient guère de petits médaillons sur les manuscrits.

Louis XII passa à Lyon les mois de mai et de juin 1508, et il en repartit pour aller à Tours et à Angers[2]. Perréal l'accompagna probablement, car il reçoit une indemnité de *cheval* pour les mois de juin et de juillet[3] ; cependant, il avait cessé de figurer à titre régulier sur l'état de la Maison du roi, et il laissait un nouveau peintre, Jean Senclat[4], se livrer, avec Bourdichon, au travail classique de peindre les bannières[5]. Quelque dépit l'avait-il saisi ? Nous n'en savons rien ; peut-être. En tout cas, nous lui retrouvons, à ce moment, l'esprit plus lyonnais que jamais ; il ne suit pas le roi à Rouen, dans une visite au cardinal d'Amboise, le grand Mécène, et il semble demeurer tout à fait étranger aux commandes du cardinal : au mois de septembre 1508, il fait tout simplement partie d'une commission d'alignement pour les quais de la Saône ; ensuite, sur une demande, très cérémonieusement formulée par le consulat, il vérifie et modifie le nouveau pont de la Guillotière, travail pour lequel il touche 11 livres 2 sous, le 11 janvier 1509.

Au printemps, le roi repart encore une fois en Italie, guerroyer contre Venise ; cette fois, au lieu de rester à la cour, Perréal fait la campagne, et le voilà sous la tente, enfiévré de travail, mangeant mal, dormant peu, mais bourrant ses portefeuilles de dessins, prenant aussi des croquis de batailles et de paysages[6]. Il y laissa sa

1. Fr. 2915, f° 17 (lettre publiée par nous dans la *Revue de l'Art*, 1886).
2. Itinéraire manuscrit de l'auteur.
3. KK. 86.
4. Ou Senelat.
5. KK. 86.
6. Lemaire, *Légende des Vénitiens*.

santé, et il y aurait sans doute laissé la vie, sans son ami Symphorien Champier[1], qu'une bonne fortune amena là, comme médecin du duc de Lorraine, à point nommé pour l'arracher des « maschoires de la mort ». Finalement, Perréal revint sain et sauf, mieux en cour que jamais : « J'y ai eu plus de danger que de mal, » écrivait-il avec son humour habituel[2]. La reine, en quittant Lyon, le chargea d'exprimer ses remerciements à la ville, et le consulat, dans une délibération du 23 août, recommanda lui-même la ville aux bons offices de son éminent concitoyen : c'est à Perréal aussi qu'on s'était adressé pour savoir quelle réception désirait le roi. Il était l'homme du jour, et l'originalité de son caractère obligeait évidemment à le traiter avec bien des ménagements[3].

Nous n'avons plus parlé de Marguerite d'Autriche ; Perréal semblait l'avoir oubliée, et cela pour deux raisons : d'abord, il ne recevait pas la pension promise, et, ensuite, il entendait diriger les choses et ne pas se laisser arrêter par de mesquines objections d'économie. Il fit l'effort d'aller à Bourg exposer ses devis au conseil de Bresse, et, selon lui, il déploya une extrême modération, sans dissimuler toutefois qu'il visait à la perfection et qu'il voulait le concours des meilleurs artistes. Or on prétendait lui imposer un sculpteur au rabais, un certain Thibaut, qui avait déjà touché un acompte de 300 livres. Le débat dura plus d'une semaine ; on juge si Thibaut subit les attaques d'une verve caustique et passablement altière. Perréal avouait avoir « marchandé », sinon avec

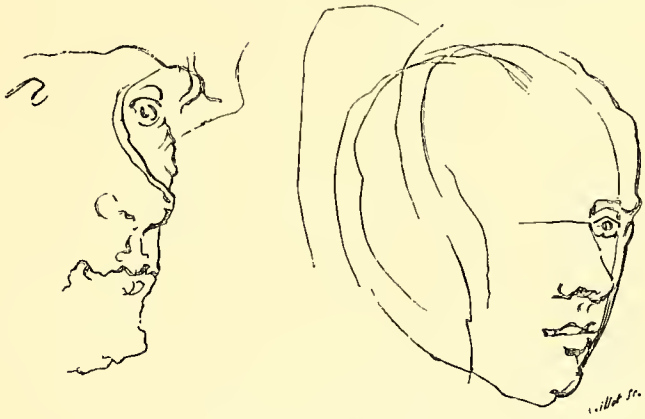
1. P. Allut, *Symphorien Champier* (Lyon, Scheuring, 1858), p. 18. Cf. l'épître de Champier, datée de Nancy, en tête du *Recueil ou croniques des hystoires des royaulmes d'Austrasie*. Champier, l'ami de Perréal, témoigne lui-même, dans ses productions, d'un caractère extrêmement bizarre et original.

2. Sa lettre du 15 novembre 1509, à Marguerite d'Autriche.

3. Cornélius Agrippa écrit de Dôle, en 1509, à un ami : « Les lettres que l'illustre Perréal vous a écrites de Lyon, et que vous m'avez communiquées, m'ont bien montré tout le soin que vous prenez de mon honneur et de ma réputation ; vous avez plus que rempli mon attente, vous avez dépassé mes vœux, puisque vous avez non seulement traduit mon dernier discours, mais que vous lui avez fait faire son chemin à Lyon, près des personnes surtout dont le jugement ne peut que m'honorer. D'après la lettre de ce magnifique chambellan et d'après ce que vous m'en dites, c'est un homme à qui nous avons plutôt à demander des enseignements qu'à en donner sur quoi que ce soit. Vous voulez cependant que je réponde à ses questions..., etc. ». Il est à remarquer que Cornélius Agrippa, dans ce texte, appelle encore notre artiste « Perréal » ; plus tard il ne l'appellera plus que « Jean de Paris ».

Colombe même, du moins avec un de ses élèves, et il voulait dégoûter Thibaut, lui montrer où « le bât lui blessait » ; dans ce but, il l'accablait de dessins, d'instructions ; il lui fit même une grande démonstration sur un mur. Thibaut acceptait tout, non sans motifs. Il accepta même la clause que son marché serait résiliable *ad libitum*. Perréal partit furieux : il « s'était rompu la tête », disait-il ; il avait fait pour plus de cent francs de dessins ; un grand seigneur ou un capitaine recevaient mille francs pour moitié moins de peine ! « A la barbe » de Thibaut, il jurait bien de le congédier à la première occasion [1].

Quant aux matériaux, Perréal ne voulait pas de statues en bronze



CROQUIS DE JEAN PERRÉAL

(Comptes de Lyon).

doré, somptueuses comme effet d'ensemble, mais peu délicates, avec leurs lourdeurs inévitables, leurs retouches, leurs chevelures en « queue d'étoupes » ; il préférait le marbre noir et blanc comme à Nantes, ou, faute de mieux, l'albâtre [2]. Malheureusement, ses désirs ne faisaient pas la loi, et subissaient la critique, d'abord de Marguerite, qui tenait la bourse et la tenait bien, puis d'une cour trop artistique pour que les absents y eussent toujours raison. Cependant, Marguerite adressa des encouragements officiels et même effectifs à Perréal ; elle l'avisa du paiement de ses pensions arriérées, que, par le fait, il toucha seulement en juillet 1510, et, d'autre part, Lemaire, en ce moment à Lyon, était tout feu tout flamme, parce qu'il grillait

1. Rapport de Perréal, du 4 janvier 1511.
2. Même rapport.

de se faire un sort près de la reine : il pressait Perréal, il lui montrait, par la pensée, la beauté de l'église qui encadrerait les tombeaux : si la princesse, déjà munie de dessins, en demandait encore, « c'est qu'elle voulait du mémorable ». Et Lemaire chantait, célébrait, dans ses écrits, le nouvel Apelles, le nouveau Zeuxis[1].

Sous cette double impulsion, Perréal rouvrit ses cartons, y prit des dessins personnels ou d'après l'antique et en fit « un bouquet », selon son expression, qu'il montra à Lemaire et dont il ne restait plus qu'à extraire le suc. Il estimait la dépense à 2,500 écus ; Lemaire se chargea de la faire accepter, en adoucissant un peu le chiffre.

En effet, Perréal reçut l'autorisation de « marchander » : il acheta aussitôt de l'albâtre, aussi beau que possible, engagea un sculpteur, se mit lui-même à l'œuvre, et déjà il se voyait, par l'esprit, à Brou comme à Nantes, en train d'installer son monument[2].

La fatalité voulut que des accidents se produisirent dès que Thibaut mit la main à l'albâtre ; selon Perréal, c'était la faute de Thibaut, il aurait dû laisser préalablement la matière se durcir à l'air. Là-dessus, les critiques de pleuvoir à la cour de Marguerite, et de pleuvoir sur Perréal. A quel prix Perréal avait acheté des matériaux inutilisables ! N'aurait-il donc pas pu se renseigner près du premier tailleur de pierre venu? Le secrétaire princier Barangier et Lemaire reçurent des lettres de la bonne encre. Lemaire rentra sous terre, selon l'habitude, mais non sans insister pour qu'on donnât satisfaction à Perréal, en précisant et en agrandissant sa mission, en lui demandant des plans pour l'église même, comme pour les tombeaux, dût-il ne venir à Brou que trois ou quatre fois par an[3]...

L'automne de 1510 se passa dans ces pourparlers. Quant à Perréal, on devine son indignation, sa causticité. Un long mémoire qu'il adressa à Barangier, le 4 janvier 1511, en porte de fortes traces : « On lui parle de se renseigner, dit-il, mais, quand il veut le faire, les gens lui rient au nez et disent qu'ils n'ont rien à lui apprendre. » En fait de tailleurs de pierre, il renvoie aux sculpteurs de Dijon, qui manient l'albâtre : là-dessus, il fait un cours sur l'albâtre et ses diverses natures. Les accidents viennent de Thibaut. Il propose de s'adresser à Michel Colombe lui-même, qui, par égard pour lui, veut

1. Le *privilège* pour la *Légende des Vénitiens* est du 30 juillet 1509.

2. Lettre de Perréal, 15 novembre 1509.

3. Lettre des 22 et 25 nov. 1510, récemment acquise par la Bibliothèque nationale de Paris (fr. nouv. acq. 1412).

bien, malgré la vieillesse et un surcroît de travaux, dessiner les statues pour cent écus, et même les exécuter dans son atelier de Tours; à l'appui de son dire, Perréal joint un dessin du tombeau de Nantes, avec un compte sommaire. Au reste, puisque l'église n'est pas encore prête et que (selon le conseil de Lemaire) on lui demande des plans pour elle, il prie Barangier de bien réfléchir à la question des tombeaux, de prendre son temps.

Avec ce mémoire, d'un style fort primesautier, mêlé de flatteries, de dédains, de plaisanteries, de désinvolture, Perréal expédia une lettre de grand style pour la princesse; là, il glissait, en homme de cour, sur les points délicats; il protestait de son zèle pour les travaux de l'église, où il comptait utiliser ses souvenirs italiens; il insistait sur l'expulsion de Thibaut, qui venait d'exécuter mal des armoiries et des clefs de voûte, et qui pouvait regagner son acompte dans le gros œuvre; il voulait de « grands ouvriers », et il souhaitait ardemment plaire à la princesse, « car des autres ne me chault »; c'est la flèche du Parthe ! Habile flèche, du reste, car Marguerite, placée entre les raideurs de Perréal et les infidélités, les intrigues de Lemaire, qui se glissait à la cour de France, opta pour Perréal : en février, elle lui signifia qu'elle le nommait contrôleur des travaux de Brou à la place de Lemaire, et qu'elle faisait porter son fils au rôle des bénéfices ecclésiastiques de Bourgogne[1].

Perréal vint à Brou, prendre les mesures de l'église, et s'entendre avec le conseil local, « les robes longues », comme il disait jovialement. Il s'entendit fort peu et revint à Lyon, où il retrouva Lemaire, qui, toujours gaillard et entreprenant, malgré sa disgrâce, s'employa à le calmer, sans succès d'ailleurs. « Rien ne *mord* sur ce diable d'homme, écrit Lemaire à Barangier[2]; il m'a répondu, à propos des critiques de la cour, que, quand les chiens ne peuvent mordre, ils se saoulent à aboyer. » D'ailleurs, l'excellent Lemaire lui-même, malgré ses flatteries, se vengeait noblement de Marguerite en publiant l'*Epître de l'amant vert*, avec une dédicace, fort humble, à Perréal, « son patron et son protecteur », auquel il déclarait devoir la bienveillance de la reine et le bon accueil des Lyonnais[3].

1. Le 6 novembre 1511, l'empereur renvoya, approuvé, à sa fille, ce rôle de bénéfices (Le Glay, *Lettres de Maximilien*, I, 444).

2. Lettre du 28 mars 1511.

3. 1er mars 1511 (1510, ancien style). Il ressort de cette dédicace que Perréal s'était chargé d'offrir à la reine l'*Amant vert*, et il en avait avisé Lemaire par une lettre adressée à Claude Thomassin, l'un de MM. du consulat de Lyon.

Dans l'état d'extrêmes tiraillements politiques où l'on se trouvait entre Blois et Bruxelles, Perréal, que Marguerite avait voulu séparer de Lemaire, aurait dû se garer d'une démonstration aussi compromettante; il n'y pensa même pas. Il ne songeait qu'à expulser Thibaut, sa bête noire, qu'il comparait à Colombe comme « le plomb à l'or ». Il lui donna congé et partit pour Blois, le 28 mars 1511; il y reçut une lettre extrêmement catégorique contre Lemaire. Le 30, sans se déconcerter, il répondit à Marguerite sur un ton vraiment impertinent, qui porte, nous en sommes convaincu, la trace des difficultés politiques du moment : il déclarait (à tort, du reste) que tout était réglé avec Colombe; quant à lui, il avait fini et emballé ses plans; la princesse pouvait les faire prendre et les lui renvoyer à Lyon pour l'exécution, ou les garder. Il plaignait Lemaire; il se plaignait lui-même, il entonnait son air favori, sur sa tête rompue, sur ses pas et démarches sans nombre, surtout sur l'insuffisance de ses émoluments...

CROQUIS DE JEAN PERRÉAL (Comptes de Lyon).

Nous entrons dans ces détails, parce que nous en tirerons plus tard d'importantes conséquences pour l'appréciation de l'œuvre de Perréal. Et d'ailleurs n'éclairent-ils pas singulièrement la vie et la physionomie du personnage?

Nous remarquons surtout que ce pauvre Perréal, orgueilleux, et indépendant, et laborieux, à l'excès, cumulant diverses pensions, alors qu'une seule suffisait aux autres artistes, concluait toujours à se dire dépourvu, et il l'était vraiment, au point que sa vie intime paraît en avoir passablement souffert.

Sa femme, qui était fort distinguée, à en juger par les témoignages publics d'amitié que lui donna la reine[1], ne jouait près de lui aucun rôle.

Nous lui connaissons un fils et deux filles. Malgré son patriotisme et ses impatiences, il profita de l'offre de Marguerite et s'empressa d'envoyer son fils, qui avait à peine dix-huit ans, prendre ses grades à l'Université de Dôle : « De la sorte, mon petit argent sera de mesure », écrivait-il à la princesse. Lemaire, qu'on chassait par la porte et qui rentrait par la fenêtre, alla lui-même conduire le jeune homme à Dôle, d'où il s'empressa de dédier à Marguerite le

1. Lettre de Lemaire, 15 juin 1509.

premier livre des *Illustrations de Gaule*[1], fortement décoré de l'écusson princier.

Quant aux filles de Perréal, elles se consacrèrent, semble-t-il, à la peinture[2]. En cette même année, le 30 juin 1511, « noble homme Jehan Perréal, dit de Paris, » maria l'une d'elles, dans cette ville de Bourges où nous croyons le retrouver souvent. Elle épousa fort modestement le pelletier Georges de Ruilly; la mère ne parut point; un artiste, Jean Richier dit d'Orléans, servit de témoin. De dot, pas l'ombre; heureusement, une sœur de Perréal, une vieille fille nommée Léonarde[3], intervint pour donner un mince trousseau, un lit et 80 livres[4]. L'autre fille paraît plus tard[5] à Lyon, sous le nom de « dame de Chandeneux », ce qui suppose une seigneurie et par conséquent un mariage plus sortable.

A partir de ce moment, les relations de Perréal avec Marguerite se tendirent de plus en plus, malgré les efforts de Lemaire. Le 8 septembre 1511, Lemaire écrivait, de Brou, pour remercier au nom de Perréal, pour dire que l'artiste arrivait le lendemain, avec deux sculpteurs, Jean et Henriet de Lorraine, et qu'il s'occupait de l'église. Le 9 octobre, de Dôle, Lemaire insistait sur le renvoi de Thibaut et sur la convenance de passer un marché avec Colombe. Marguerite accepta la combinaison : Colombe s'engagea à fournir des maquettes selon les dessins et la « très belle ordonnance » de Perréal, en utilisant les plans de l'église fournis par le même Perréal. Le 28 mars 1512, Lemaire écrit que tout est réglé avec Colombe, par ses soins; le 14 mai, qu'il a remis à Perréal les premières maquettes de Colombe, pour les « étoffer » de peintures, « ce qui est un grand chef-d'œuvre », et il réclame de l'argent pour Perréal.

En somme, Perréal avait fourni, et non sans peine, ce qu'on lui avait demandé, et il devait comprendre que son rôle s'achevait. Il ne le comprit pas, et il écrivit, le 20 juillet, une lettre pleine de dépit « ... Colombe fait les Dix Vertus[6], comme il l'a promis; il en est payé par Jean Lemaire, car de ce marché et de ce paiement je ne me suis pas mêlé. J'ai fait l'ordonnance de ces Dix Vertus et leurs

1. 9 octobre 1511.

2. Rondeau de Clément Marot, sur la mort de Claude Perréal.

3. Probablement fixée à Bourges.

4. *Mémoires de la Société historique du Cher*, 1889, p. 34.

5. 1529, 1538.

6. « Les Dix Vertus » étaient fort en honneur. Il paraît, d'après Jean Bouchet, que Jean d'Auton fit une ballade des Dix Vertus.

dessins; Colombe est après... » : ayant blanchi et doré les maquettes, et peint les carnations, il demande à traiter de même les Dix Vertus. « ... Mais je soupçonne que vous êtes lasse de Jean de Paris, par suite de mauvais rapports ou autrement. » Il se tient cependant aux ordres de la princesse : « Puisqu'il est ainsi que vous n'avez plus affaire à moi, je vous supplie au moins de me commander et mander si je dois blanchir les Vertus comme ce que je vous ai envoyé[1]. » Tristes sollicitations vraiment ! douloureux mélange d'inspirations altières et besogneuses! Probablement, Marguerite ne répondit pas, et Perréal lui adressa de Blois, le 17 octobre 1512, une dernière lettre, plus pitoyable encore. Il s'en prend à Lemaire, qui a tout arrangé, dit-il, pour le supplanter: « Il ne me chault de parleurs et inventeurs de mensonges, notamment à l'égard de Lemaire, dont sans doute on m'impute la conduite! Depuis Pâques, Lemaire m'a menacé, à me battre et à me tuer, parce que je lui ai rappelé sa naissance, l'entretien qu'il a reçu, la bonté de la dame qui le soutenait, c'est-à-dire de vous, Madame, qui l'avez pris et tiré de la pouillerie (*sic*) et pauvreté; on le connaît pour ce qu'il est. Il lui a fallu aller habiter en Bretagne[2], parce que chacun le surveille. Avant peu, vous en entendrez chanter une mauvaise chanson, je n'en dis pas davantage[3], etc... »

En voilà assez. A ce même moment (octobre 1512), Marguerite envoie l'architecte Van Boghen diriger l'église et les chapelles de Brou; en 1516, le peintre « Jehan de Bruxelles » exécutera le dessin final des tombeaux[4].

Dès lors, Perréal apporte au service de la cour de France une régularité exemplaire et nouvelle. Il s'astreint positivement à sa charge : en 1512, en 1513, en 1514, on le voit toujours là. A la fin de 1512, il intervient même efficacement, pour sauver un faubourg de Lyon menacé par le génie militaire. Il produit à ce propos des dessins de fortification. La ville le remercie en l'exemptant d'impôt[5].

Il se trouve à Blois, au mois de janvier 1514, lors de la mort subite d'Anne de Bretagne, et il remplit minutieusement les devoirs

1. *Mém. de la Société des Sciences et Arts de Lille*, 1850, p. 339.

2. Lemaire venait d'obtenir de la reine la commande d'une chronique de Bretagne, sur le modèle des *Illustrations de Gaule*.

3. *Mémoires* cités, p. 241.

4. M. le comte de Quinsonas, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche*, I, 337.

5. L'impôt spécial de 4 deniers, pour les fortifications.

de sa charge : il assiste à la mise en cercueil, moule le visage de la souveraine, et fabrique le masque pour les obsèques[1]. On le rencontre à Londres, en septembre, chargé, avec un chambellan, d'une mission diplomatique, de franciser la nouvelle reine Marie d'Angleterre, en organisant son trousseau et ses robes à la française, pour la rendre acceptable aux Français. Il avait de l'esprit : il comprit bien les différentes faces de sa mission. Il correspondait même directement avec Louis XII, qui parle de lui, dans une lettre au cardinal d'York[2], comme d'un vrai et authentique ambassadeur.

On peut croire aisément aussi qu'il fit le portrait de la

CROQUIS A LA PLUME

Attribué à Jean Perréal

(Tiré du manuscrit de Saint-Michel, à la Bibliothèque Nationale).

jeune souveraine[3], puisqu'il était portraitiste avant tout, et qu'elle était jolie.

Perréal perdit son cher maître Louis XII dans la nuit du 31 décembre 1514. Pour obéir aux prescriptions du nouveau roi, qui voulait se débarrasser promptement des obsèques, il fallut accomplir des prodiges. Sans perdre un instant, notre artiste moula la tête du défunt, fit le masque, monta ce masque sur un mannequin articulé qu'on improvisa en toute hâte, et revêtit le tout d'ornements royaux. L'aube

1. *Relation de Pierre Chocque dit Bretaigne.*

2. Rymer.

3. *Faciculus temporum*, cité par M. Delisle, *Société de l'histoire de Paris*, 13 octobre 1885.

du 2 janvier blanchissait, lorsqu'il put enfin installer son mannequin dans la chapelle ardente du Palais. Il peignit aussi, pour la première fois, des décors de funérailles, et quels décors! près de 4,000 écussons de papier, les deux grands étendards de la garde, avec emblèmes sur les deux faces, rehaussés d'or et d'argent[1], et un guidon semblable pour les archers[2], pendant que trente ouvriers fleurdelisaient d'or, sous sa direction, les grandes tentures bleues destinées à Notre-Dame. Il reçut pour le mannequin 40 livres, pour les étendards 151 livres et demie, pour les écussons 1270 livres[3].

Comme le vieux Bourdichon, Perréal resta au service de François Ier, mais avec trois nouveaux collègues : l'italien Nicolas Belin, de Modène; le peintre personnel du roi avant son avènement, Barthélemy Guéty dit Guyot (appelé aussi Guet, Guert, ou même Buet), et Jannet ou Jamet Clouet. Un autre peintre, Jean ou Petitjean Champion, alors attaché au service de Louise de Savoie, ne tarda pas également à entrer au service du roi. Bourdichon disparut en 1522, Belin en 1523.

Sous François Ier, les peintres touchèrent de plus beaux traitements qu'autrefois et perdirent en considération. Jusque-là, ils figuraient à la cour sur le pied des « valets de chambre » ; on commença par séparer les valets de chambre en ordinaires et extraordinaires[4], et le seul Guéty resta en service ordinaire. En 1523, on distingua des valets de chambre gentilshommes les « valets de garde-robe[5] », parmi lesquels on relégua les peintres. Et, comme si ce n'était pas encore assez de ce déclassement, le « Père des lettres » fit en 1526 établir une troisième classe, absolument subalterne, celle des « peintres et gens de métier », où les peintres se trouvèrent relégués dans la catégorie du tailleur, du cordonnier, etc.[6], assimilation qui, on le comprend, excitait au plus haut point l'indignation de Léonard de Vinci[7].

Les gages de Perréal sous ce nouveau régime s'élevèrent à 240 livres, sauf en certaines années où ils semblent réduits (210 livres

1. Un saint Michel, un soleil et un porc-épic, et, en outre, pour l'un une rose, pour l'autre une branche de houx.

2. Saint Michel, soleil et porc-épic.

3. Compte de Morelet de Museau (publié par Leber, par Jal).

4. Comptes, au m. fr. 21449. — Compte de 1519.

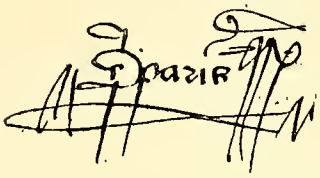
5. Compte de 1520.

6. Compte de 1526.

7. Ms Ashburnam publié par M. Charles Ravaisson-Mollien, dans son magistral ouvrage : *Les Manuscrits de Léonard de Vinci.*

en 1520 et 1526, 120 en 1524). Jannet Clouet fut mis sur le même pied que lui en 1523.

Perréal figure sur les comptes royaux jusques et y compris l'an-



SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1487

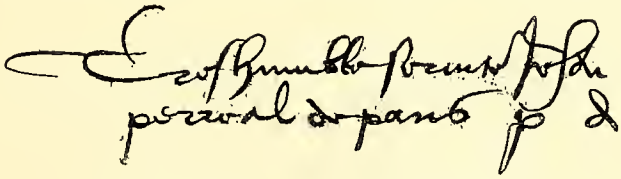
(Bibliothèque Nationale de Paris, m. fr. 20490, f° 61).

née 1527[1], mais, depuis 1515, il reparaît fréquemment à Lyon et y reprend les humbles traditions de ses débuts. Il collabore, en 1515,

SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1493

(Comptes de Lyon).

à l'entrée du connétable de Bourbon ; on le consulte pour une entrée de la reine et pour le passage de la souveraine, le 2 mars 1516[2].



SIGNATURE DE JEAN PERRÉAL EN 1510

(Bibliothèque Nationale de Paris, m. fr. nouv. acq. 1412).

Le 28 mars 1518, sur un ordre du roi pour la réception du duc d'Urbin, le consulat met trois peintres à la disposition de Perréal.

1. Fr. 21449.

2 Il se trouve aussi à Lyon en 1517. Une lettre d'un ami de Cornélius Agrippa, datée de Lyon, le 3 août 1517, porte : « Le seigneur Jean de Paris, valet de chambre du roi, te salue » (éd. de Lyon, s. d., *per Beringos fratres*, t. II, p. 724).

Perréal trouva encore un moyen de grossir son budget, en obtenant, le 2 novembre 1523, sa nomination à un poste spécialement créé pour lui, celui de « commissaire général de l'œuvre et maître des fortifications du Lyonnais, du Forez, Beaujolais et Dombes ». Comme il avait, depuis longtemps, fait l'apprentissage de ces fonctions pour la ville de Lyon, et que les circonstances extérieures imposaient des travaux militaires, et que le pouvoir royal tendait à centraliser les mesures de défense, sa nomination se présentait sous de bons auspices. Le consulat de Lyon s'en offusqua, néanmoins, au nom des vieilles franchises de la ville et de ses finances ; de là un conflit, dont Perréal se tira assez péniblement. D'après le texte sommaire d'une délibération du 15 mars 1524, il offrit sa démission[1] ; cependant, le 18 mai, il fut appelé, sur l'ordre du sénéchal, à faire quelques vérifications, et reçut de ce chef 7 livres 10 sous.

Perréal habitait donc Lyon, et Cornélius Agrippa charge un de ses amis de Lyon, en 1524, de présenter ses amitiés à « l'homme très digne, son tout ami[2] ». La correspondance du même Agrippa nous montre que Perréal fit une dernière apparition à la cour, à Saint-Germain-en-Laye, au printemps de 1527[3]. En 1528, le vieil artiste a cessé d'appartenir à la maison royale, et il reçoit même, le 30 juillet, un successeur dans la modeste charge de contrôleur des fortifications qui lui avait causé tant d'ennuis quatre ans plus tôt. Quoique Geoffroy Tory, à cette même époque, obtienne encore de lui deux petits dessins pour les graver, il est évident que l'âge et la maladie arrachaient à son atelier le grand laborieux. Perréal végéta plusieurs mois ; les registres municipaux de Lyon pour 1529 mentionnent encore son existence, mais, vers la fin de l'année, dans le compte ouvert pour la rançon de François Ier, c'est sa veuve qui apparaît.

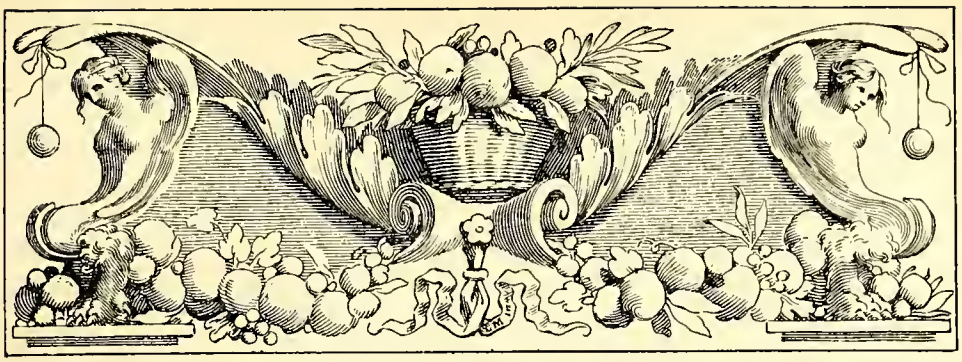
R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

(*La suite prochainement.*)

1. Georges Guigue, *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, p. 60.

2. Lettre à un ami de Lyon, Fribourg en Suisse, 20 janvier 1524 (éd. de Lyon, t. II, p. 812).

3. Agrippa écrit de Lyon, le 3 avril 1527 : « Je désire que notre Jean de Paris, se porte bien et même revienne ici, ou que je puisse aller un peu le voir » (*ibid.*, p. 901).



UN RUBENS A RETROUVER

De quelque façon qu'on l'envisage, Rubens est le plus nettement caractérisé des peintres. S'il aborde avec une égale aisance, comme avec une égale maîtrise, les genres les plus divers, on peut dire aussi qu'il en renouvelle l'expression, et c'est là précisément que gît, pour les amateurs éclairés non moins que pour les artistes eux-mêmes, le puissant attrait de ses œuvres.

On s'explique assez l'extraordinaire empire que dut prendre sur ses contemporains un tel esprit. En dehors de ses collaborateurs immédiats, c'est par dizaines que l'on pourrait signaler parmi les peintres ceux dont l'unique aspiration semble être de marcher sur les traces du puissant génie.

Je ne prétends pas absoudre Rubens du reproche d'avoir, dans une mesure considérable, secondé, tout au moins favorisé l'entreprise de ses plagiaires, en donnant l'essor à des travaux sans nombre que son pinceau n'a pas effleurés. Un Rubens, pur de toute intervention étrangère, est chose beaucoup moins fréquente que ne le supposent la plupart de nous et pourra, chose bizarre, être à l'occasion de physionomie moins personnelle que telle page faite avec l'aide de collaborateurs stylés à ce genre de besogne. A tout prendre, c'est encore dans les créations de moyenne grandeur : esquisses, paysages, tout

particulièrement dans le portrait, que se retrouve avec le plus de chance de certitude la main du maître dégagée de toute ingérence parasite, et, dans cet ordre de productions aussi, surgissent d'ordinaire les spécimens encore ignorés de son pinceau.

Parmi les portraitistes, Rubens n'est pas sans pâtir de l'éclat, ou, si l'on préfère, de l'importance donnée par Van Dyck à un genre que, pour sa part, lui-même n'aborde qu'à titre en quelque sorte accessoire. Certes, on lui doit un bon nombre d'effigies de personnalités illustres; pourtant il faut observer que ce n'est pas uniquement sur commande que Rubens se fait portraitiste et, pour peu qu'on les compte, les images de ses proches, de ses intimes, balancent en nombre, comme au gré des connaisseurs elles surpassent en qualité, le portrait officiel dont l'allure héroïque, il faut le dire, nous impressionne d'ordinaire plus qu'elle ne nous charme. En somme, sous le pinceau de Rubens, le portrait n'est jamais chose banale.

Le vaste et à tous égards si précieux ensemble d'estampes formant l'œuvre gravé du maître, compte relativement peu de portraits, précisément parce qu'au XVIIe siècle voir son image vulgarisée par le burin n'appartenait, en dehors des souverains, des guerriers et des hommes d'État, qu'aux notabilités de la science et de l'art. De celles-là, Van Dyck a formé un recueil. Rubens, lui, de préférence, choisissait ses modèles parmi les personnes de son entourage. Aussi n'en a-t-il livré à l'impression qu'un nombre très restreint.

A cause même de cette circonstance, il y a lieu de s'intéresser spécialement à une production, à la fois très rare et d'un véritable mérite artistique, sur laquelle je me permets d'appeler un moment l'attention des curieux, chose que, du reste, elle justifie à tous égards.

Connue sous le nom du *Jeune Abbé*, la pièce dont il s'agit a obtenu, bien que privée de toutes indications de nom d'auteur ou de personnage, l'honneur de figurer dans la plupart des catalogues de l'œuvre de Rubens. L'attribution, bien qu'en apparence légitime, n'était nullement établie.

Non mentionnée par Mariette, l'estampe fut d'abord signalée par Hecquet en 1751. Contemporaine, à n'en pouvoir douter, des meilleurs graveurs de l'école de Rubens, elle ne se rangeait normalement dans l'œuvre d'aucun. Impossible, en la considérant, de songer à Vorsterman, à Pontius ou aux Bolswert. Elle resta donc indéterminée, et, peut-être à cause de cela, presque inaperçue.

M. Rooses, au cours de ses recherches sur l'œuvre de Rubens, ne paraît pas l'avoir rencontrée ; du moins ne la mentionne-t-il que d'après M. Schneevoogt : « Un jeune abbé, à mi-corps et avec les deux mains debout, portant un large col plat, un habit fermé de deux rangées — il n'y a qu'une seule rangée — de boutons, un manteau ouvert. Il pose une main sur le cadre inférieur du tableau ; une main est relevée avec un geste de prédicateur. »

Dans la très riche collection de reproductions d'œuvres de Rubens formée par le musée d'Anvers, et dont le catalogue est dû au même savant, ne figure point la pièce, difficile à rencontrer, je l'ai dit. Nul doute que, comme moi, quantité de curieux n'aient voulu pénétrer le mystère qui environne ce portrait aimable et d'aspect attirant. Peut-être bien s'agissait-il d'un des fils du peintre, d'Albert, son aîné. Mais il ne fut point dans les ordres et, à moins d'être de sang royal, on n'était point abbé à l'âge annoncé par notre portrait. Peut-être encore s'agissait-il de quelque licencié espagnol de haute naissance. Le catalogue Dutuit, suivant en cela une tradition ancienne, propose le duc de Verneuil.

Si l'image nous charme par la vive intelligence, par le sérieux précoce que reflète le visage de celui qu'elle représente, elle nous intéresse autant par ses grâces juvéniles. S'agit-il d'un adolescent ? A peine, car on peut dire que c'est la robe prétexte, le costume de collégien et nullement l'habit religieux que porte cet enfant, *dicendi peritus ;* son geste plein d'onction et son attitude l'indiquent assez. Mais voici que ces hypothèses deviennent sans objet ; nous allons être fixés sur les divers points qui nous intéressent.

Le portrait, on l'a vu, n'est connu que comme anonyme. Tel il se rencontre dans les diverses collections et tel aussi l'ont successivement mentionné Rob. Hecquet (1751), Basan (1767), del Marmol (1794), Voorhelm Schneevoogt (1873), Dutuit (1885), Rooses (1890), tous ceux, en un mot, qui se sont donné pour mission de décrire l'œuvre de Rubens, laissent au « jeune abbé » sa mystérieuse dénomination.

Or, d'une épreuve que le hasard me procure résulte l'étrange révélation que, pour une raison impossible à pénétrer, l'estampe dont il ne se rencontre point d'épreuves modernes n'a passé dans les collections que mutilée, j'entends diminuée d'un texte qui la complète et l'explique. Pour être intégrale la pièce doit mesurer en hauteur 200 millimètres ; d'ordinaire elle n'en mesure que 178.

Les 22 millimètres dont on la réduit portent, disposée comme ci-dessous, l'inscription :

WOVERIDEM VIX DUM BISSENIS AUCTUM
DICENTEM ADMIRANS AULA BRABANTA STUPET.
ANNOS SUADA PRAEIT DECORIS PRAESAGA FUTURI;
O QUANTA EXIMII VIS MICAT INGENII!

INGENIUM SEQUITUR MENTIS PUDOR AUCTOR HONESTI
VULTUSQUE IN TOTO STAT PROBITATIS AMOR.
HANC ANIMAM SERVATO DEUS PATRIAEQ. PATRIQ.
UT VIVAT PATRIAE, MORIBUS OPTO PATRIS.

FRANCISCI WOVERI ANTVERPIENSIS IOAN: F. ANN : XII MENS : VIII NAT.

Sui amicissimi Cognati iconem, CORNELIUS BISHTOVIUS I. C. celebrabat.

P. P. Rubens pinxit. *Corn. Galle sculpsit.*

Ce texte, qu'on aurait quelque peine à comprendre isolé du portrait qu'il complète et des faits qui le motivent, en acquiert un plus puissant intérêt. D'abord, il a raison de tous nos scrupules et légitime l'attribution à Rubens de la peinture du portrait, dont il révèle, en outre, pour graveur Corneille Galle, rarement plus heureux. Il nous apprend ensuite que le légiste Corneille Bishtovius a tenu à glorifier son parent François Woverius (Van den Wouwer), d'Anvers, fils de Jean, à peine âgé de douze ans et huit mois au moment où, comme orateur, il stupéfia la cour brabançonne.

S'être occupé de Rubens, c'est connaître le nom de Woverius. Jean van den Wouwer, de son nom latinisé Woverius, fils de Jean et d'Élisabeth de Bishtoven, avait vu le jour à Anvers en 1576. Sa ville natale lui confia d'importantes fonctions à la suite desquelles il passa au service des archiducs. Très attaché à Philippe Rubens, son condisciple chez Juste Lipse, il fut de même l'ami de Pierre-Paul et se rencontra avec les deux frères en Italie. M. Rooses a établi que c'est Woverius et non pas Hugo Grotius qui figure avec les deux frères Rubens aux côtés de Juste Lipse, dans le fameux tableau des *Quatre Philosophes* de la galerie Pitti. C'est Woverius encore, dit le même auteur, que l'on voit représenté dans le petit portrait, « vrai chef-d'œuvre des premiers temps du maître, peint en Italie en 1602 », appartenant à la galerie Arenberg, à Bruxelles.

Effectivement, ce fut en 1602 que Woverius et les frères Rubens se trouvèrent réunis à Vérone[1], et Pierre-Paul a tenu à remémorer la circonstance, s'acquittant d'une promesse déjà ancienne, *jam olim Veronæ*, par la première estampe, gravée d'après une de ses peintures, la fameuse *Judith*, imposante production de Corneille Galle, le graveur même dont il est question dans le présent article.

1. Voir à ce sujet la *Correspondance de Rubens*, publiée par Ch. Ruelens. Anvers, 1887, pp. 51 et suiv.

Van Dyck nous a conservé les traits de Woverius en une admirable eau-forte, plus tard terminée supérieurement par Pontius,

FRANÇOIS WOVERIUS.

Gravure de Cornelius Galle, d'après P. P. Rubens

et dont l'état primitif, réputé unique, fait partie de la collection du baron Edmond de Rothschild, à Paris.

C'est Marie Clarisse, femme de Jean Woverius, que nous repré-

sente le splendide portrait de la galerie de Dresde, longtemps attribué à Rubens et que M. Bode a fort justement restitué à Van Dyck.

Dire que l'enfant dont la présence dans cette admirable création contribue si puissamment à sa valeur est François plutôt que l'un de ses frères, serait beaucoup s'aventurer. Il résulte, en effet, d'un crayon généalogique de la famille Van den Wouver, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, que dix enfants naquirent du mariage de Jean Woverius avec Marie Clarisse. François, le troisième des six fils[1], naquit en 1609 et fut présenté au baptême le 28 septembre. Van Dyck, très précoce, comme l'on sait, a pu peindre la femme de van den Wouver vers 1619. L'enfant représenté sur ses genoux, pouvant avoir six ans au plus, est très probablement Jean-Baptiste, né en 1614.

Chose bien digne d'être recueillie en passant, François Woverius, pour surprenante que fût sa précocité, n'était pas dans sa famille le premier phénomène. Louis, son aîné de moins d'un an, s'était signalé avant lui d'une manière absolument remarquable dans les lettres latines. *Quid Ludovicus possit, publicè Franciscus et egregiè ostendit.* Ainsi s'exprime le célèbre Eric Puteanus, dans son appréciation de l'éloge funèbre de l'archiduc Albert prononcé par le plus jeune des deux frères devant l'assistance de notables réunie à Bruxelles, le 17 juillet 1622, et dont parle l'estampe de Galle.

Il va de soi que l'événement fit sensation. Jean Woverius était un personnage considérable, parfaitement en cour, et les plus hauts dignitaires ecclésiastiques et civils étaient accourus pour applaudir au succès de son fils. Comme souvenir de la séance, nous avons non seulement le portrait de Rubens, mais le texte même de la harangue, issu des presses plantiniennes[2], conjointement avec une série d'épîtres laudatives recueillies par Louis Woverius et publiées par lui sous le titre : *Applausus amoris et favoris ab amicissimis doctissimisque viris Francisco Woverio Io. F. scriptus. Ludovicus Francisci frater collegit et publicavit.*

Ce que devait être, dans la bouche d'un enfant de douze ans, si disert fût-il, le panégyrique d'un prince dont les funérailles dataient de peu de mois, on l'imagine sans grand effort. Le latin prêtait à la grandiloquence ; la circonstance, comme l'assistance elle-même, à l'emphase. Les épithètes les plus outrées sont prodiguées au

1. M. Ruelens ne semble avoir connu que cinq enfants, quatre fils et une fille.
2. *Laudatio funebris anniversaria inclytæ memoriæ Alberti Pii.* Antverpiæ, 1623.

défunt archiduc, qualifié couramment « divin Albert ». Le jeune rhétoricien est à ce point épouvanté de la grandeur de sa tâche, qu'impuissant à donner la mesure parfaite de son héros, il se compare au peintre qui, faute de pouvoir représenter un Titan dans toute sa stature, s'était contenté de reproduire son pouce.

Le succès du morceau fut immense, si l'on en juge par les lettres éditées par le frère de l'orateur; le jeune Woverius fut encensé de toutes les façons, en vers comme en prose, en grec comme en latin, et son image, recueillie pour la postérité, fut retracée par le plus célèbre des peintres de son temps.

L'attitude, le geste et l'expression du portrait donnent à croire que Rubens faisait partie de l'auditoire du fils de son ami. Les termes dont se sert Puteanus en parlant du jeune homme semblent confirmer la supposition. *Vox licet pueri, nihil tamen puerile habuit: corpore major moderato tamen robore ferebatur, clara, distincta, constans, liberalis et sententiarum ponderi sufficiens. In dicentis ore meræ gratiæ erant; ac nisi tristissimi nube argumenti impenditæ ridere poterant.*

Rien de mieux approprié, convenons-en, à notre portrait, où les grâces enfantines se mêlent d'une manière exquise à la gravité de l'adulte. Il semble voir un enfant jouant au prédicateur.

Quand, bientôt après la cérémonie qui venait de donner à son jeune fils l'occasion d'un si puissant relief, Woverius se vit appelé par sa souveraine à l'honneur de conduire en Espagne les négociations en vue de la trève avec les Provinces-Unies, les deux fils qui faisaient son orgueil furent du voyage. En tous lieux, dit un chroniqueur, ils excitèrent l'admiration et la surprise des lettrés.

Éphémères sont les plantes à floraison précoce. Louis Woverius ne devait pas revoir la terre natale. Il mourut à Madrid, à peine âgé de 16 ans, le 29 août 1624. François, à qui une carrière moins brève était réservée, n'en fut pas moins moissonné à la fleur de l'âge. C'est à Luxembourg, le 6 janvier 1636, que s'acheva, obscurément à ce qu'il semble, une existence que ses débuts annonçaient si pleine de promesses. Que fit-il de sa treizième à sa vingt-septième année? Nous l'ignorons[1].

1. M. Alph. Goovaerts, archiviste-adjoint de l'État belge, à qui nous devons l'information précieuse touchant la date et le lieu du décès de François Woverius, nous promet un travail d'ensemble sur sa famille. Il n'a pu rien nous dire touchant la partie de l'existence du jeune lettré postérieure à son voyage en Espagne.

Qu'est devenue la peinture de Rubens, à la fois si délicate et si expressive, à la juger par l'estampe que nous en a laissée Corneille Galle? Se cache-t-elle dans quelque collection rarement visitée, ou se dérobe-t-elle aux recherches au fond de quelque collège où le jeune Woverius étudia ou professa? Ou bien encore, recueillie par les descendants de la famille, s'est-elle perdue avec le souvenir du phénomène dont elle était destinée à perpétuer la mémoire? Autant de problèmes.

Du moins acquérons-nous la certitude que le portrait a été peint. La publicité que la *Gazette* daigne accorder à ces pages aura pour résultat, espérons-le, de nous apprendre s'il a subsisté autrement que par l'estampe que nous mettons sous les yeux du lecteur.

HENRI HYMANS.

PUVIS DE CHAVANNES

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

L'homme et l'œuvre, dans le cas présent, ce sont quarante ans de vertu créatrice, c'est un nombre égal de chefs-d'œuvre consacrés.

L'homme, l'artiste qui est le pivot de notre esthétique nationale et dont l'intacte vigueur ne s'arrête pas, se prête avec une bienveillance supérieure à ceux qui désirent le connaître ; mais, après la victoire, c'est rarement sur les combats passés qu'on interroge un triomphateur ; beaucoup le respectent et l'aiment sans le connaître.

L'œuvre a été exposée à tous les yeux, au grand jour des Salons ; mais elle ne sera jamais réunie ; elle est, par destination, dispersée ; elle a rayonné sur deux générations ; mais la plus jeune de ces générations, si elle est la plus sympathique, est aussi la plus mal renseignée...

Le présent livre [1] vient donc à son temps. Grâce à lui, nos souvenirs d'un quart de siècle vont se trouver ravivés et confirmés, et ceux dont la mémoire ne remonte pas à si loin apprendront un beau chapitre de l'histoire de l'art moderne sur des documents véridiques. M. Marius Vachon, en effet, a le mérite rare d'être un narrateur équitable et précis ; il détruit souvent des légendes, au cours de cette longue étude ; il n'en crée aucune. Sans verser dans la polémique ni dans l'indiscrète anecdote, il reste biographe et expositeur de bonne foi, rôle bien préférable à celui du critique trop avisé et du styliste habile, qui égarent l'opinion par la musique de leur phrase et faussent de parti pris la réalité.

Ce qui fait la grandeur et le charme du style de Puvis de Chavannes échappe naturellement à toute définition; mais son œuvre n'a justement pas besoin d'analyse, d'explications, de commentaires, pour être claire et éloquente. Il est le peintre le plus ingénu et le plus poétique que l'école française ait produit; sa conception a la simplicité des inconscients chefs-d'œuvre de l'art du passé et ne se rapproche d'eux que par cette simplicité spontanée; son exécution est solide, dénuée d'artifices et mystérieusement limpide. Voilà deux points qui avaient peut-être besoin d'être soulignés.

Laissons de côté les critiques si superficielles qu'on opposa jadis au maître et qui ne le découragèrent jamais; il peut cependant rester un léger malentendu dans l'esprit du spectateur de son œuvre. Il faut savoir qu'elle est d'une originalité absolue, ne procède d'aucun modèle, n'a pas d'antécédents et n'appartient à aucun classement; il faut savoir aussi qu'elle repose sur les bases les plus fermes, l'étude infiniment patiente de la nature. Car, celui qui veut faire œuvre de poète doit chercher en lui-même et non dans les littératures le cadre de sa création et les figures de son choix; mais c'est autour de lui, c'est sur terre qu'il doit chercher la forme, l'enveloppe de son rêve supérieur. De même que nous n'avons plus l'emploi de ces distinctions surannées qu'on faisait jadis entre le *dessin* et la *couleur*, de même nous voyons mieux tous les jours ce qu'il y a de puéril dans l'opposition qu'on établit souvent entre l'*idéalisme* et le *réalisme*. Dira-t-on que Puvis de Chavannes est un idéaliste, parce que l'atmosphère de ses grandes décorations est celle d'un âge d'or évanoui? Mais le peuple de figures plastiques qu'il

1. Marius Vachon, *Puvis de Chavannes*, 1 vol. gr. in-4°, orné de 15 héliogravures et de 100 dessins. Paris, Braun-Clément et Lahure, 1896.

SAINT JEAN-BAPTISTE ENFANT, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

Collection de M. Ed. Aynard.

évoque est humain, humainement modelé d'après la libre et saine nature. Dira-t-on qu'il est matérialiste, alors qu'il prête au moindre détail une âme et semble douer d'une conscience la matière inerte?

Il paraît difficile que les mesquines écoles modernes se disputent une œuvre aussi naïve, aussi personnelle que la sienne. Nous avons pourtant assisté à des tentatives de ce genre. On a déjà voulu s'abriter derrière ce drapeau; on a appris au maître étonné et à ses amis qu'il était le chef d'une école spiritualiste, mystique, symboliste et éthérée. Il a répondu qu'il ne prêchait en art qu'une doctrine saine, pure et sans arcanes. Les éditeurs du présent livre ont donc eu raison d'y faire une part très large à la reproduction des dessins que Puvis de Chavannes gardait dans ses cartons. Ces dessins sont la meilleure démonstration qu'on pût faire de la virilité qu'il apporte à bâtir chacun de ses monuments. Tous lui font honneur, par la volonté qui y éclate d'être vrai, de rester parallèle à la nature, d'arriver à la beauté par le choix, mais sans galbes préconçus. Qu'ils aient servi à l'exécution des décorations d'Amiens, de Lyon, de Rouen ou du Panthéon et de l'hémicycle de la Sorbonne, ils sont des modèles de probité. Il est impossible, en les feuilletant, de ne pas admirer la qualité des matériaux terrestres, pour ainsi dire, que l'artiste accumule autour de lui, avant d'arrêter le plan de son œuvre et d'en fixer le détail. Leur publication sera bonne; elle servira d'enseignement à ceux qui construisent vite, avec des matériaux débiles ou déjà employés, et croient être originaux en édifiant des petites chapelles avec les démolitions des temples détruits du passé.

L'art de Puvis de Chavannes est trop toute sa chair et tout son cœur pour qu'il forme une école d'imitateurs. Il ne lui arrive pas ce qui arrive à certains maîtres étrangers que suit une armée de décalqueurs. Et c'est là ce qui est la marque la plus caractéristique de sa maîtrise : on peut s'imprégner de sa doctrine, mais on ne peut point profiter vulgairement de son expérience. Son influence sur l'école moderne s'élève ainsi au dessus des formules terre à terre et des procédés. Sa pensée est émancipée de tout lien; son style est sans attaches, son enseignement désintéressé, impersonnel et tout moral.

Déjà les récits que fait à diverses reprises M. Vachon des circonstances qui ont permis à l'art de Puvis de Chavannes de se déployer ont l'intérêt de chapitres d'histoire; ils transportent le lecteur dans

Gazette des Beaux-Arts

Heliog. Braun Clement & Cie

Doux Pays

Extrait de l'ouvrage PUVIS DE CHAVANNES – Braun Clement et Cie Lahure et Cie Editeurs

Imp. Ch. Witt

un passé dont le souvenir va s'obscursissant. Les débuts de Puvis de Chavannes ont été hérissés de difficultés. Aujourd'hui, que les temps et les mœurs sont changés dans la politique artistique! Il n'y a plus

FEUILLE DE CROQUIS.

Par M. Puvis de Chavannes.

de débuts difficiles; une bonne fortune égale et une indulgence monotone accueillent tout le monde au seuil du Salon. Les succès se font en un jour et au premier jour; personne n'est déshérité ni contredit. La génération présente bénéficie d'une sorte d'anarchie du goût qui s'émiette. Autrefois, il fallait lutter contre des hégémo-

nies fortes et sans pitié, se créer un domaine, s'y maintenir, s'y défendre sans faiblesse. Les esprits se trempaient alors ou se rompaient; mais ils ignoraient le charlatanisme et la compromission. A quoi tient la victoire que Puvis de Chavannes a gagnée seul et sans secours, sur des coalitions dont nous ne connaissons plus même le nom, sinon à la robustesse intime de son caractère? Il faut que l'artiste dont le cœur est haut placé vive en soi, pour que son œuvre vive au dehors, et qu'il ne demande rien à son temps pour le dépasser.

Maintenant que l'heure de se réjouir est venue, l'histoire des travaux du maître est bienfaisante et n'éveille que des pensées de paix et de concorde. Comme tous les révolutionnaires de l'idée, il va droit et invariablement où son génie le mène; mais il ne sème que le bien sur son chemin.

Si, en effet, on veut résumer la leçon que nous donnent les années déjà écoulées de sa vie, on peut en tirer quelques traits d'intérêt général, dont voici, ce semble, les principaux, à mettre en lumière.

L'originalité foncière et féconde ne peut procéder que d'une source intime et secrète. La lecture et l'étude patiente ne remplacent jamais l'inspiration, lorsqu'il s'agit de créer un monde d'images, sans date et sans nom.

Tout est contenu dans les combinaisons naturelles; on peut donner l'idée du beau avec les composants quoditiens et accessibles à tous qui sont épars autour de nous. Le vrai mystère est fait d'éléments nullement mystérieux et résulte de l'arrangement des données les plus simples.

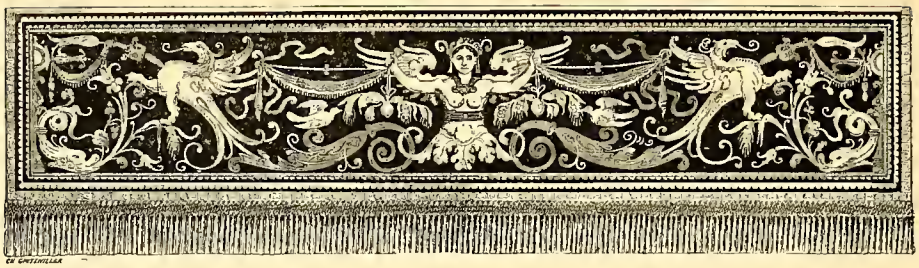
Le côté matériel de l'art n'est pas une guenille méprisable et l'Idée ne perd rien à être supportée par une armature corporelle, tangible et viable.

C'est à Amiens, à Chartres, à Poitiers, à Marseille, à Lyon, à Rouen, c'est aussi au Panthéon, à la Sorbonne et à l'Hôtel de ville de Paris, que ces graves leçons nous sont données. D'une façon obscure et comme par effluves magnétiques, elles agissent puissamment sur notre époque. Elles agissent hors de nos cercles artistiques, hors même de notre pays. Une *mode* brille un jour et s'éclipse. Une philosophie se construit lentement, se cristallise en un chef-d'œuvre et rayonne par-dessus le temps et la distance.

A côté de la science, notre époque a le droit de mettre l'art, grâce à de pareils exemples. Autrefois, comme la science, l'art était

empirique et réduit en formules; on a cherché depuis à en faire une magie, un sacerdoce bizarre, une religion d'initiés. Il n'en est rien, et, ici encore, nous sommes redevables à Puvis de Chavannes d'une émancipation bienfaisante, car il a prouvé que l'art s'adresse à tous et peut être de tous les langages le plus compréhensible et le plus harmonieux.

ARY RENAN.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

Une vente aux enchères a produit une certaine émotion à Milan, le mois de novembre dernier : c'est celle de la galerie Scarpa. Fondée par le célèbre médecin de ce nom, professeur à l'Université de Padoue, elle était conservée à Motta di Livenza, dans la demeure de celui qui l'avait formée.

Elle était connue des amateurs, surtout grâce à deux chefs-d'œuvre : le soi-disant portrait du poète Tebaldeo, attribué à Raphaël, et le *Saint Sébastien* d'Andrea Mantegna. Ce dernier, au moment des enchères, ne faisait plus partie de la collection : un amateur passionné s'était entendu avec les héritiers Scarpa et l'avait acheté avant la vente, au prix de 40.000 francs.

La *great attraction* des enchères, qui eurent lieu à Milan, le 14 et 15 novembre, à l'hôtel des ventes de M. Sambon, s'est donc concentrée sur le prétendu portrait de Raphaël, œuvre magistrale et d'une largeur de conception attestant un grand maître.

On doit, il est vrai, constater une double erreur dans la classification qui a été faite de ce tableau, car il ne peut représenter Tebaldeo, qui était bien plus âgé au temps où ce portrait fut peint, et la peinture révèle une main différente de celle de Raphaël Sanzio. Par contre, on ne saurait repousser entièrement la conjecture que le personnage représenté nous offre les traits de Raphaël même, à l'âge de 30 ans environ. A part certaines différences d'interprétation des mêmes modèles, assez habituelle aux artistes du XVIe siècle, on ne saurait nier quelque ressemblance entre la physionomie du beau jeune homme du panneau de la collection Scarpa et les portraits de Raphaël gravés par Marc-Antoine Raimondi et par Marco Dente.

Quant à l'auteur, presque tous les hommes compétents s'accordent à y reconnaître ce Fra Sebastian del Piombo, dont les œuvres, exécutées aux premiers temps de son séjour à Rome, ont été maintes fois confondues avec celles du grand peintre d'Urbin. Il suffit, en effet, d'examiner le paysage qu'offre le

fond, pour se persuader de l'origine vénitienne, on pourrait presque dire giorgionesque, de la peinture : des paysages semblables se remarquent en d'autres tableaux, qui sont incontestablement de la main de Sébastien et de sa meilleure époque, tels que le retable de Saint-Jean-Chrysostome à Venise, le portrait de Ferry Carondelet, au duc de Grafton (attribué à Raphaël), la belle Dorothée du Musée de Berlin.

En outre, on distingue dans la figure les caractères propres de cet artiste

PORTRAIT DE RAPHAËL SANZIO (?)
Par Sebastiano del Piombo.

grave et sérieux, à l'époque, selon toute vraisemblance, où il allait s'éloigner de Raphaël pour se rapprocher davantage du puissant Michel-Ange.

Quoi qu'il en soit, ce portrait, depuis longtemps cité dans la littérature d'art et justement renommé, fut très disputé aux enchères par quelques amateurs indigènes, non moins que par ceux de l'étranger, accourus pour conquérir cette œuvre. Un collectionneur milanais, M. B. Crespi, poussa les enchères jusqu'à 130.000 francs ; mais celles-ci furent dépassées, et le tableau fut adjugé à 135.000 à Mme la comtesse de Chevigné, de Paris.

La galerie Scarpa, qui, du reste, renfermait des œuvres assez mêlées, comptait parmi ses toiles une charmante *Sainte Famille* ; attribuée à Cesare da Sesto et gravée jadis comme telle ; elle ne peut provenir que de ce Bazzi, dit le Sodoma, qui, originaire du territoire de Verceil, alors milanais, fut à son tour sectateur du grand Léonard. Ce panneau, qui a été enlevé aux enchères par le maire de la ville de Verceil, au prix de 11.000 francs, ira représenter, pour la première fois, l'auteur dans son pays natal.

Une autre petite *Sainte Famille*, attribuée à Paris Bordone, mais bien plus probablement de Moretto de Brescia, a été acquise 9.000 francs par le prince de Liechtenstein.

Un Francia un peu faible, mais d'un style pur et agréable, n'a atteint que 2.100 francs, prix à peu près égal à celui qu'a obtenu une toile de Paul Maratta, l'*Enfant Jésus entouré d'anges*, d'un effet irrésistible comme grâce de composition.

Une figure entière de femme, évidemment un portrait sous forme d'une *Sainte Catherine*, peinte avec beaucoup de talent et de verve par le gênois Bernardo Strozzi, est allée jusqu'à 6.000 francs.

Un *Christ sortant du tombeau* et un *Saint André portant la croix*, peintures d'un coloris vigoureux, par Gaudenzio Ferrari, ont atteint ensemble environ 12.000 francs.

Du reste, quelques copies s'étaient glissées parmi les originaux et furent adjugées à des prix supérieurs à leur mérite réel.

Somme toute, cette collection de 80 tableaux contenait maintes choses dignes d'une attention spéciale [1].

G. F.

1. Nous donnons ici, à ceux qui s'y intéressent, la liste complète des photographies exécutées d'après les tableaux principaux, avec les dénominations qui leur avaient été données à la vente :

1° Le *Portrait du poète Tebaldeo*, par Raphaël Sanzio.
2° L'*Adoration de l'Enfant Jésus*, par Cesare da Sesto.
3° Le *Christ sortant du tombeau*, par Gaudenzio Ferrari.
4° *Sainte Catherine*, par Bernardo Strozzi.
5° L'*Enfant Jésus contemplé par des Anges*, par P. Maratta.
6° *Un Concert*, par Giorgione (peut-être Romanino).
7° *Sainte Famille, avec Sainte Catherine*, par le Parmesan.
8° *Sainte Famille*, par Francesco Francia.
9° *Sainte Hélène*, par Carlo Dolce.
10° *Vénus*, par le Titien.
11° *Sainte Famille*, par Hier. Romanino.
12° *La Fileuse*, par Michelangelo da Caravaggio.

(En vente chez M. Louis Dubray, photographe, à Milan, Corso Venezia, 11).

Le Gérant : G. ROUX.

PARIS. — IMP. G. PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

ÉTIENNE CHEVALIER

ET SON PATRON SAINT ÉTIENNE

PAR JEAN FOUQUET

(VOLET DE GAUCHE DU DIPTYQUE DE MELUN)

M. Georges Brentano-Laroche, de Francfort, achetait à Bâle en 1805 quarante miniatures, peintes par Jean Fouquet pour le livre d'Heures d'Étienne Chevalier ; ces miniatures étaient comme autant de tableaux minuscules, merveilleux d'invention, admirables d'exécution. Sur deux d'entre elles (la première et la dix-septième), se voyait le portrait d'Étienne Chevalier ; sur toutes, les initiales du trésorier de France, *E. C.*, étaient à profusion répandues. Quelques

années après cette étonnante acquisition, M. Georges Brentano, toujours servi par la fortune, trouvait, à Bâle encore, le portrait d'Étienne Chevalier, peint à l'huile, sur bois, de grandeur naturelle, accompagné de son patron saint Étienne. Ce panneau provenait d'un diptyque, dont l'autre volet, consacré à la Vierge et à l'Enfant Jésus, est maintenant au Musée d'Anvers... En 1891, Monsieur le duc d'Aumale a fait entrer dans sa galerie de tableaux les quarante miniatures du fameux livre d'Heures ; il a ainsi rendu à la France une des œuvres capitales de notre peinture nationale. Peut-être un jour le portrait d'Étienne Chevalier nous reviendra-t-il aussi? Souhaitons-le. M. Burney vient d'en exécuter une gravure dans laquelle il a mis autant de talent que d'intelligence ; c'est cette gravure que la *Gazette des Beaux-Arts* offre à ses lecteurs aujourd'hui... Avant de décrire le portrait, rappelons ce qu'on sait de Jean Fouquet et ce que fut Étienne Chevalier.

I

Jean Fouquet n'a pas d'histoire, ce qui n'empêche pas qu'on ait beaucoup écrit sur lui[1] ; ce qui reste de ses œuvres forme, d'ailleurs, le monument le plus important de la peinture française au xve siècle. La date de sa naissance est inconnue ; chacun peut choisir celle qui lui convient entre 1410 et 1425. Il était tourangeau, aussi la ville de Tours et les paysages de la Touraine reparaissent-ils à chaque instant sous son pinceau. Tours était alors le centre du royaume ; le *Roi de Bourges* s'y trouvait chez lui. Comme peintre, Fouquet descend des maîtres de Bruges ; mais, en s'appropriant leur naturalisme, il en fait, dans cette Touraine si bien nommée le « verger de la France », le miroir des *Français du royaume.* L'Italie et la Renaissance italienne ont eu prise aussi sur sa manière de voir. Si les lourdes coiffures et les manteaux fourrés de nombre de ses figures témoignent de l'art flamand acclimaté en Bourgogne d'abord, puis en France et dans une partie de l'Occident civilisé, c'est à Rome, à la Toscane et à l'Ombrie, qu'il a emprunté ses portiques, ses pilastres fleuris, ses rinceaux, ses dômes et ses théories d'anges.

Des œuvres de la jeunesse de Jean Fouquet, on ne sait rien

1. Léon de Laborde, de Bastard, de Montaiglon, Vallet de Viriville, MM. H. Bouchot, P. Durrieu, André Michel, etc., lui ont tour à tour consacré leur érudition.

avec certitude. On croit cependant reconnaître, dans la *Bible moralisée,* le germe de toutes les promesses tenues plus tard avec tant de prodigalité[1]. Ces miniatures auraient attiré sur lui l'attention du *Roi très victorieux*, qui lui commanda son portrait. Cette peinture est au Musée du Louvre[2]. On la croyait jadis de 1454 environ; on pense maintenant, non sans raison, qu'elle est antérieure d'une dizaine d'années à cette date. Charles VII avait quarante et un ans vers 1444; c'est bien, en effet, l'âge qu'il doit avoir ici sur son portrait. Fouquet l'a traité durement : loin de le flatter, il l'a enlaidi. Le personnage apparaît triste et renfrogné, sur un fond étriqué de rideau vert[3]. Fouquet, placé dès lors au nombre des grands portraitistes de son temps, fut mandé à Rome pour y peindre le portrait du pape. C'était en 1445. Eugène IV était rentré depuis deux ans dans la ville sainte, d'où le peuple, soulevé par les Colonna, l'avait chassé en 1434. Fouquet n'avait guère alors que trente ans[4]. La célébrité se hâtait vers lui. A Rome, il se lia avec le sculpteur Antonio Filarète, et revint par Florence, où il trouva une moisson déjà presque mûre d'œuvres admirables. Peut-être Gentile da Fabriano, dont « le style

1. *Jean Fouquet*, par M. Henri Bouchot ; *Gazette des Beaux-Arts*, 3me période, tome IV, pp. 276 et 278.

2. N° 289 du *Catalogue général des peintures du Musée du Louvre.*

3. Ce fond, qui tient encore aux vieilles routines des écoles du Nord, suffit à lui seul pour dater ce portrait. Jean Fouquet, après son voyage en Italie, aurait réchauffé son modèle par de plus chatoyants contacts.

4. Fouquet avait représenté Eugène IV en compagnie de deux personnages de sa maison. Cette peinture, faite pour la sacristie de l'église de la Minerve, fut enlevée de cette sacristie au cours du XVIIIe siècle ; on ne sait depuis lors ce qui en advint. Eugène IV étant mort le 23 février 1447, Fouquet dut peindre ce portrait aux approches de cette date. C'est l'historien tourangeau Chalmel qui a parlé le premier de cette peinture avec quelque détail (v. l'article *Fouquet* du *Dictionnaire biographique* qui termine l'*Histoire de la Touraine*). Chalmel s'était renseigné dans une description latine de la Touraine par le florentin Francesco Florio. Cette description, alors inédite, a été publiée depuis par M. André Salmon. Vasari parle aussi du même portrait dans la double vie de l'architecte et sculpteur florentin Antonio Filarète (de son vrai nom Antonio Averulino) et du sculpteur florentin Simone, frère de Donatello, tous deux fort estimés d'Eugène IV. Simone venait de mourir à Florence, âgé de cinquante-cinq ans, lorsque « arriva à Rome Giovanni Fochetta (Jean Fouquet), très célèbre peintre, qui peignit à la Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très belle chose. Il se lia intimement (*dimesticossi assai*) avec Antonio... » (Vasari, première édition, publiée en 1550 chez Torrentino). Voir, sur le *Portrait du pape Eugène IV*, le savant travail de M. Anatole de Montaiglon, donné aux pages 27 et suivantes du tome II de l'*Œuvre de Jehan Foucquet*, publié par Curmer en 1866.

était aussi doux que le nom[1], » lui enseigna-t-il la manière de marier les ors aux couleurs; peut-être aussi Vittore Pisano, le plus fameux animalier de son temps, lui apprit-il à peindre les animaux et à mettre en relief la silhouette des corps. A son retour en France, sa manière s'était allégée; il y avait dans son goût une pureté qui jusque-là lui avait fait défaut. En 1452, la fortune lui ménagea la faveur de rencontrer le protecteur qui lui manquait encore.

Le 24 août 1452, maître Étienne Chevalier, trésorier de France, avait perdu sa femme, Catherine Budé, et l'avait fait inhumer à Melun, dans l'église Notre-Dame, en un tombeau où il s'était réservé une place auprès d'elle. Pour cette église dont il était le bienfaiteur, il commanda à Jean Fouquet un *ex-voto* en forme de diptyque, qui devait témoigner de sa dévotion à la Vierge, en même temps que de sa reconnaissance envers une bienfaitrice qui n'était autre que la maîtresse du roi. Étienne Chevalier tenait d'Agnès Sorel honneurs et fortune; il avait été son protégé d'abord, son ami ensuite, son exécuteur testamentaire enfin[2]. L'un des côtés de ce diptyque (le volet de gauche), sur lequel le donateur est peint en compagnie de son patron saint Étienne, montre en Fouquet un remarquable portraitiste. L'autre côté (le volet de droite), où la Vierge est représentée sous les traits d'Agnès Sorel, dit-on, dévoile un peintre d'histoire très insuffisant. Or, en même temps qu'Étienne Chevalier commandait ce double tableau au maître tourangeau, il lui faisait peindre un livre d'*Heures*, dans lequel devaient être glorifiés l'Évangile et les saints. Sur le terrain de la miniature, qui était le sien, Fouquet, faisant preuve d'une diversité d'inspiration merveilleuse, laissait à l'actif de la peinture française du xve siècle un impérissable chef-d'œuvre. Les *Heures* d'Étienne Chevalier ont

1. Le mot est de Michel-Ange. Ce serait à Rome que Fouquet aurait connu Gentile, qui resta dans la ville sainte jusqu'à sa mort, occupé à la décoration de Saint-Jean de Latran. Gentile mourut peu avant le jubilé de 1450.

2. Jacques Cœur et Robert Poitevin furent également chargés de l'exécution des dernières volontés d'Agnès Sorel, mais ce fut Étienne Chevalier qui prit sur lui toutes les responsabilités. C'est lui qui conduisit la dépouille mortelle à Loches, la paroisse la plus voisine de Fromenteau, lieu de naissance d'Agnès Sorel, où elle voulut être enterrée. Voici l'épitaphe qu'il fit graver sur son tombeau : « Cy gist noble damoiselle Agnès Seurelle, en son vivant dame de beauté de Roqueserieu, d'Issoudun et de Vernon-sur-Seine, piteuse envers toutes gens et qui largement donnoit de ses biens aux églises et aux pauvres, laquelle trespassa le neuvième jour de février, l'an de grâce mil quatre cent quarante-neuf. Priez pour l'âme d'elle. Amen. »

dû occuper Jean Fouquet de 1452 à 1460 environ. C'est peut-être la plus belle période de la vie du peintre. On voit combien l'Italie avait agrandi l'horizon devant lui. Ses figures, cependant, restent toujours courtes; les élégances ultramontaines n'ont rien changé à leur structure, et le nu demeure aussi sa partie faible, malgré les *quattrocentisti* qu'il a vus à l'œuvre; mais les détails abondent en réminiscences heureuses, et l'on sent que notre miniaturiste, sans rien abandonner de l'esprit de la France, porte en lui le souvenir de Florence et de Rome. Ses chevaux, notamment, prennent une vérité surprenante; on sent qu'il a mis à profit l'enseignement de Pisanello.

Charles VII meurt le 22 juillet 1461, et Louis XI lui succède. Ce fut un triste Mécène. Fort heureusement pour Fouquet, Étienne Chevalier vécut treize ans encore et lui demeura fidèle. Vers 1469, Fouquet peignit pour Étienne Chevalier le *Boccace* de la Bibliothèque royale de Munich, avec cette extraordinaire composition des *Nobles malheureux*, où, sur une superficie de trente centimètres, trois cent figures sont prises au vif de la nature et de la passion... Le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, si puissamment établi sur un fond d'or d'importation italienne, est presque de la même époque... Viennent ensuite les livres d'Heures commandés par Jean Moreau, bourgeois de Tours, et par Marie de Clèves, duchesse d'Orléans. Espérons que ces trésors ne sont qu'égarés, et qu'il en sera d'eux comme des *Grandes Chroniques de France*, dont les cinquante-trois peintures ont été restituées au maître tourangeau par un de nos savants bibliothécaires [1]. Charles VII avait commandé ce livre en 1458 à Jean Donier, maître ès arts, et à Noël Frébois, qui ont écrit le texte sur parchemin in-folio très épais. En tête de chacun des chapitres, Fouquet a représenté, sous le couvert des Mérovingiens et des Carlovingiens, les plus brillantes scènes de la chevalerie du xve siècle. C'est là surtout qu'on reconnaît, dans notre grand miniaturiste, un peintre de batailles. Malheureusement, les *Grandes Chroniques* sont arrêtées au début du règne de Charles VII, et Fouquet n'a pu nous donner ni Jeanne d'Arc, ni ses compagnons d'armes; mais il nous a rendu le Paris des Bourguignons et des Armagnacs, avec sa croix Saint-Ladre, son gibet de Montfaucon, sa tour des Templiers; la ville de Tours enserrée dans ses fortes murailles, les cinq clochers romans de la basilique de Saint-Martin, etc..... Les miniatures des

1. M. Henri Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, troisième période, p. 420. — Les *Grandes Chroniques de France* appartiennent à la Bibliothèque Nationale de Paris, et sont cataloguées sous le n° 465 du fonds français.

Antiquités Judaïques de Josèphe sont parmi les dernières œuvres du maître[1].

En 1470, lors de la fondation de la chevalerie de Saint-Michel, Louis XI s'était fait peindre par Fouquet au milieu des chevaliers de son ordre. Or, pendant longtemps, de ce Louis XI on avait fait un Louis XII[2]. C'est que Louis XI en prenait à son aise avec les peintres auxquels il commandait son portrait. On sait qu'ayant un jour chargé Colin d'Amiens de cette besogne, il lui ordonna de supprimer de sa peinture la laideur et les rides, tout ce qui sentait la vieillesse, de faire le nez aquilin, le visage plein, le crâne pourvu de cheveux en abondance, de détailler surtout les insignes de l'ordre de Saint-Michel, de soigner particulièrement le collet de l'habit, les bottes de chasse et le cornet de veneur. Et dire que voilà les preuves de l'histoire!... Après Étienne Chevalier et à défaut de Louis XI, ce fut Jacques de Nemours, comte d'Armagnac, qui surtout occupa Fouquet. C'est pour ce seigneur que notre miniaturiste termina le livre des *Antiquités Judaïques* de Josèphe, et qu'il plaça au bas de la peinture de début le blason d'Armagnac. Un tel livre, dans lequel la vallée de Jéricho prend à chaque instant l'apparence des vallées de la Loire, suffirait à lui seul pour nous renseigner sur la fécondité d'imagination de l'artiste tourangeau... Cette tâche terminée, survint la fin tragique de celui qui la lui avait commandée[3]. Jean Fouquet vécut tristement trois ans encore à Tours, dans sa maison de la rue des Pucelles, où il mourut sans bruit, et dans laquelle peut-être il était né...[4] Cela dit, regardons le portrait d'Étienne Chevalier.

1. *Les Antiquités Judaïques* sont également à la Bibliothèque Nationale de Paris.

2. M. Paul Durrieu a eu raison de cette erreur.

3. Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, fut décapité en 1477 à l'âge de quarante ans. Vers 1482, sa fille, Catherine d'Armagnac, épousa le duc de Bourbon, dans la maison duquel elle fit entrer ce livre admirable des *Antiquités Judaïques*. C'est ainsi que le manuscrit de *Josèphe* faisait partie du trésor de Moulins, avec une note écrite par le secrétaire Robertet, indiquant que les trois premières histoires sont dues aux enlumineurs du duc de Berry, et que les neuf autres (c'est onze qu'il faut dire) sont « de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jehan Foucquet, natif de Tours ». Ce précieux manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Paris.

4. Le 8 novembre 1481, un chambrier de Saint-Martin de Tours, énumérant ses rentes dans un aveu, dit que « la veuve et héritiers de feu Jehan Foucquet, peintre, » lui doivent deux deniers sur la maison paternelle, « joignant d'un cousté à la tour Foubert... d'autre cousté à la rue des Pucelles et d'autre bout à la tour desdites Pucelles ». (*Jean Foucquet*, par M. Henri Bouchot.)

II

Sur un fond d'architecture classique, accommodé au goût de la Renaissance italienne du xve siècle, Étienne Chevalier, de trois quarts à droite, tête nue, les mains jointes, se tient agenouillé dans l'attitude de la prière. Ses cheveux noirs, rasés sur les tempes et coupés en sébile au sommet du front, forment autour du crâne une couronne abondamment fournie, qui donne à la tête quelque chose de monacal. Le visage, dans sa maigreur, paraît austère et bon tout ensemble. Rien n'en est dissimulé; la barbe, rasée de près, laisse paraître, avec tout son relief, la forte construction de l'ossature. Les traits semblent sculptés autant que peints, tant il y a de précision dans leur dessin et de décision dans leur caractère. Le front est puissant et d'un large développement. L'ombre qui en couvre le méplat s'étend sur tout le côté gauche de la face, tandis que la lumière en éclaire vivement toute la partie droite. Ainsi est mis en valeur ce qu'il y a de plus saillant dans la physionomie. Les yeux sont beaux; la clarté qui en émane pénètre les orbites jusqu'au plus profond de leur ombre; le regard, d'une ardente fixité, est bien véritablement perdu dans l'au-delà des choses de la terre. Le nez, d'une ligne fine et presque tranchante, est long et tombant. La bouche, aux lèvres minces, est spirituelle et grave. Le menton est saillant, le maxillaire très développé. L'oreille est petite et rigoureusement dessinée. On reconnaît, dans l'ensemble de ce visage, une âme haute et une intelligence supérieure, un personnage marqué pour un rôle considérable. Le costume, simple jusqu'à l'austérité, ajoute encore au caractère religieux de toute cette figure. La robe pourpre, doublée de martre, enveloppe largement le corps de ses plis, qui tombent droits depuis le cou jusqu'à la ceinture. De cette figure laïque se dégage une impression quasi cléricale; tout prie et tout pense en elle avec une loyauté qui s'impose.

Saint Étienne, patron d'Étienne Chevalier, intervient pour compléter et pour fortifier cette impression religieuse. Il est debout à la gauche de son protégé, sur l'épaule duquel il pose sa main droite, et il y a dans ce geste comme une prise de possession de l'homme par le saint, qui, de sa main gauche, tient un livre, où est

posée une des pierres qui ont fracturé son crâne, d'où le sang coule encore. En sa qualité de diacre, le premier martyr chrétien est vêtu d'une dalmatique d'un gros bleu presque noir, garnie de deux bandes verticales en brocard d'or et pourvue d'un capuchon de même étoffe, rabattu derrière le cou [1]. Dans ce saint Étienne, cependant, c'est encore un portrait qu'il faut voir. Le costume ecclésiastique et les caractéristiques du saint ne sauraient donner le change à cet égard. Cette figure, qui devrait exprimer une idée générale, a un accent individuel trop vivement ressenti pour ne pas être quelqu'un. Elle a été peinte d'après nature, cela n'est pas douteux, et peut-être d'après un personnage très voisin d'Étienne Chevalier; car, entre les traits du trésorier de France et ceux de son saint patron, il semble y avoir une évidente parenté. Quel est le nom de cet homme jeune encore et représenté avec les attributs de la sainteté? On l'ignore, et vraisemblablement on l'ignorera toujours... Au fond du tableau, sur le soubassement carré du pilastre de gauche, on lit les deux dernières lettres ER du mot *Chevalier* et les six premières ESTIEN du mot *Estienne*. Du côté opposé, à gauche, on trouve des lettres assez embrouillées, dans lesquelles le P. Cartier, dont la science liturgique est rarement en défaut, voit une réminiscence de l'antienne du saint à *Magnificat* des premières vêpres : *Stephanus... plenus gratia*, etc. « Étienne plein de grâce et de force, opérait de grandes merveilles... »

Grâce à Jean Fouquet, nous revoyons donc, comme vivant encore, Étienne Chevalier, « seigneur des Prunes, du Vignan, de Grigny et du Plessis-le-Comte; secrétaire du roi, maistre de sa Chambre aux deniers en 1434; conseiller maître des comptes le 15 août 1449; trésorier de France le 20 mars 1452; secrétaire d'État, ambassadeur, etc. [2]». La nature semble ne pouvoir être serrée de plus près que dans ce tableau, reproduite plus sincèrement et sous de plus vigoureuses colorations. On ne saurait faire, avec plus de probité, mieux parler, ou plutôt mieux penser un visage. C'est ainsi que, dès le milieu du xve siècle, Jean Fouquet affirme, comme peintre de portraits, une des vocations maîtresses de la peinture française.

1. Ce vêtement, conforme aux coutumes liturgiques du xve siècle français, n'est plus d'usage aujourd'hui.

2. Godefroy, *Histoire de Charles VII*, pp. 881 et suiv. — Compte de Robin Denizot; S. pr. 1144. 39.

Jean Fouquet pinx — E Burney sculp

ETIENNE CHEVALIER, TRÉSORIER DE FRANCE ET SON PATRON SAINT ETIENNE
(Collection Brentano de Francfort)

III

Si le diptyque de Melun révèle, dans une de ses parties, un très remarquable portraitiste, il trahit, dans l'autre, un peintre plein d'inexpérience et d'hésitation. En présence du modèle vivant, Jean Fouquet transcrit la réalité avec une justesse et une hauteur d'interprétation qui lui permettent de grandir les dimensions de son œuvre, sans en compromettre la valeur. Aux prises avec l'idéal, les ailes lui manquent pour s'élever dans le domaine de la grande peinture. Le portrait d'Étienne Chevalier est peint d'une main déjà maîtresse. La Madone qui sert de pendant à ce portrait est peinte d'une main débile encore. Dans cette Vierge, l'accent de la nature et le sentiment de la vie font totalement défaut. En elle, cependant, ce serait Agnès Sorel qu'il faudrait voir ; mais Agnès Sorel, qui était morte en 1450, deux ans avant l'exécution du diptyque de Melun, n'a pu fournir à Jean Fouquet l'occasion d'exécuter un véritable portrait. Le portrait par à peu près qu'il a fait ici de la maîtresse du roi a dû, en outre, pour être transporté dans le monde du surnaturel, subir une sorte de transformation. Fouquet, n'étant plus dès lors sur le terrain de la stricte réalité et devant néanmoins donner à son tableau les dimensions de la nature, a perdu pied complètement. Il avait à peindre une Vierge, il n'a pu représenter qu'une idole [1].

Fouquet, malgré les beaux portraits qu'il a exécutés de grandeur naturelle, reste donc quand même un peintre de miniatures. La plupart des peintures des *Heures* d'Étienne Chevalier peuvent être à juste titre qualifiées de chefs-d'œuvre, à la condition toutefois qu'elles gardent les dimensions de la miniature. Si vous les grandissiez, le parfum qu'elles renferment s'évaporerait aussitôt. La Vierge de Melun nous produit l'effet d'une miniature agrandie, où toutes les fai-

1. La Vierge, couronnée d'un riche diadème et vêtue d'une robe bleue surmontée d'un long voile blanc, est assise sur un trône enrichi de perles et de pierres précieuses. Sur son genou gauche est posé l'Enfant Jésus. Des anges couleur d'azur et des séraphins couleur de feu font cortège au groupe divin. Dans cette Vierge au sein largement découvert, c'est Agnès Sorel que le peintre aurait voulu représenter (*La Renaissance des Arts à la Cour de France*, par le comte Léon de Laborde, additions au tome Ier, p. 677 et sqq. — Vallet de Viriville, *Œuvre de Jehan Foucquet ;* Curmer, Paris, 1867, p. 67). Le Bourguignon George Chastelain semble décrire cette Agnès déguisée en Vierge, quand il dit : « Elle descouvroit les espaules et le saing jusques aux tétins. »

blesses qui auraient été inaperçues dans de très petites figures sautent aux yeux de la façon la plus désobligeante dans des figures de dimensions naturelles. Cette Madone, sèche de facture, vide de forme et nulle d'expression, cet Enfant Jésus sans beauté, ces anges aux articulations disjointes, ramenons-les par la pensée aux proportions de la miniature, nous aurons sans doute une mignonne peinture qui nous donnera l'illusion de la vérité. Faisons la contre-partie : prenons les anges, les Vierges et les *bambini* des célèbres *Heures*, grandissons-les aux proportions de la nature, le charme s'envolera ; nous nous trouverons en présence d'une œuvre analogue à la Madone du diptyque de Melun[1]. Dans le domaine de l'idéal, Fouquet, miniaturiste, parvenait à concentrer son rêve en de merveilleuses visions; mais il ne pouvait grandir impunément ses microscopiques tableaux. Aucun peintre français ne l'eût pu faire au xve siècle.

Même dans le portrait, où cependant, nous l'avons dit et répété déjà, Fouquet s'élève avec tant d'autorité jusqu'aux dimensions de l'histoire, certaines faiblesses ne trahissent-elles pas encore le miniaturiste? Quelque admiration que méritent les deux figures-portraits du volet de gauche du diptyque de Melun, la sécheresse des lignes et certaines aigreurs de coloration, les mains, celles du saint Étienne surtout, avec leurs phalanges démesurément longues, ne dénoncent-elles pas un peintre encore trop insuffisamment pourvu pour avoir raison des difficultés de la grande peinture ? Comparativement à ces grands portraits, regardons les deux petits portraits d'Étienne Chevalier peints par Jean Fouquet dans le livre d'Heures. Dans ces portraits en miniature, aucune des faiblesses des grands portraits ne se fait sentir, pas une faute n'y peut être signalée; tout y semble parfait ; le dessin, sans reproche dans les mains aussi bien que dans le visage, paraît plein de souplesse et de liberté; les contours y sont comme fondus dans l'air ambiant; la couleur, toujours puissante, sans rien de discordant nulle part, est partout harmonieuse. De ce parallèle entre le grand et les petits portraits

1. Ce diptyque resta durant trois siècles et demi à la place même où l'avait mis le donateur, ainsi que le constatent : 1° la description qu'en a faite Denys Godefroy en 1661 (*Histoire de Charles VII*, p. 885); 2° l'épitaphe de la fin du xviie siècle, provenant du fonds de l'ordre du Saint-Esprit, à la Bibliothèque Nationale de Paris; 3° le témoignage de l'abbé Bertin, dans ses *Notes de voyage*, à la date du 20 septembre 1717. Le diptyque de Melun fut volé en 1793 et partagé en deux morceaux : la Vierge fut achetée par M. van Ertborn et donnée par lui au Musée d'Anvers; le donateur et son patron furent vendus à M. G. Brentano-Laroche, de Francfort, chez les héritiers duquel il se trouve encore aujourd'hui.

d'Étienne Chevalier, ne ressort-il pas que Jean Fouquet, même comme portraitiste, est encore et par-dessus tout un miniaturiste ?

L'art de peindre a donc compté d'admirables miniaturistes avant d'avoir de vrais peintres d'histoire. La miniature a produit ses chefs-

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR JEAN FOUQUET.
(Volet de droite du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers.)

d'œuvre quand la grande peinture ne pouvait encore donner les siens ; elle a été un art primitif, un moyen précieux d'expression pittoresque aux mains des peintres qui se cherchaient encore ; cachant leurs faiblesses avec prévoyance sous ses très minimes dimensions, elle donnait, en tout petit, l'illusion de grandes choses. Le jour où les peintres purent, sans défaillir, mettre leurs œuvres à la taille de la nature, la miniature n'eut plus les mêmes raisons d'être ; les forts

l'abandonnèrent, les faibles seuls lui restèrent fidèles, de sorte que sa décadence répond aux progrès mêmes de l'art. Ouvrez, dans la bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale, les incomparables *Heures du duc de Berry*, vous y pourrez suivre, durant une période presque séculaire, la miniature française de son zénith à son couchant; vous remarquerez que ses chefs-d'œuvre appartiennent à la fin du XIVe siècle et aux premières années du XVe, témoin les *Saisons* avec les *Grandes résidences*, auxquelles Audrien Beauneveu et Paul Limbourg ont travaillé sans doute, tandis que ses œuvres les plus faibles sont de cent ans postérieures. Même remarque, dans les mêmes *Heures*, se peut faire pour la miniature italienne. Regardez, notamment, le *Couronnement de la Vierge* et la *Chute des Anges*, les plus belles et peut-être les plus anciennes miniatures de ce manuscrit. Elles avoisinent l'année 1400 et font songer déjà aux fresques que Luca Signorelli peindra, cent ans plus tard, dans la chapelle San Brizio, à Orvieto. L'inspiration semble de part et d'autre aussi grandiose, et l'exécution, toutes proportions gardées, est aussi magistrale. Le miniaturiste, en véritable précurseur qu'il était, a donc été d'un siècle en avance sur le peintre d'histoire.

Jean Fouquet, miniaturiste par excellence, a été lui aussi, pour la peinture française, un précurseur. L'art flamand, après s'être emparé de la Bourgogne, débordait sur la France, et Fouquet, tout en demeurant Français, suivait la voie nouvelle ouverte par les van Eyck. Dans cette voie, nos peintres auraient sans doute aussi trouvé la leur, si, au cours du XVIe siècle, l'Italie ne les avait entrainés dans sa propre décadence. En plein XVe déjà, le courant nous portait à regarder au delà des monts. Fouquet lui-même, dans nombre de ses miniatures, ne nous donne-t-il pas les preuves du charme que les Italiens de son temps avaient jeté sur lui? N'est-ce pas à l'architecture romaine qu'il emprunte les fonds sur lesquels il place les portraits d'Étienne Chevalier et de Juvénal des Ursins? L'italianisme du maître tourangeau, cependant, n'avait rien encore de compromettant pour notre originalité. Il n'en fut pas de même de celui de nos peintres au siècle suivant.

A. GRUYER.

LE GRENIER[1]

ux curieux d'art et de littérature qui, dans le vingtième siècle, s'intéresseront à la mémoire des deux frères, je voudrais laisser un inventaire littéraire de mon Grenier, destiné à disparaître après ma mort; je voudrais leur faire revoir, dans un croquis écrit, ce microcosme de choses de goût, d'objets d'élection, de *jolités* rarissimes, triés dans le dessus du panier de la curiosité.

Des trois chambrettes du haut de la maison, dans l'une des-

1. C'est le nom donné par M. Edmond de Goncourt, aux pièces sises au second étage de la maison d'Auteuil ; de l'automne au printemps, elles sont le lieu de rendez-vous, le foyer intellectuel, où une élite de gens de lettres, d'artistes, vient chercher, chaque dimanche, à la tombée du jour, le plaisir d'une libre causerie. Les plus fidèles habitués du Grenier sont : MM. Alphonse Daudet, Émile Zola, J.-K. Huysmans, José-Maria de Hérédia, Rosny, Octave Mirbeau, Maurice Barrès, Hervieu, Paul Margueritte, Rodenbach, Lucien Descaves, Ajalbert, Jean Lorrain, Marcel Schwob, Henri de Régnier, Édouard Rod, Duret, Hennique, Gustave Geffroy, Roger Marx, Frantz Jourdain, Robert de Montesquiou, Léon Daudet, Paul Alexis, Alexandre, Paul Bonnetain, François de Nion, G. Toudouze, G. Lecomte, Servière, Morel, Rodin, Carrière, Raffaëlli, Jules Chéret, Bracquemond, Pierre Gavarni...

N. D. L. R.

quelles est mort mon frère, il a été fait deux pièces, dont la moins spacieuse ouvre sur la grande, par une baie qui lui donne l'aspect d'un petit théâtre, dont la toile serait relevée.

De l'andrinople rouge au plafond, de l'andrinople rouge aux murs et autour des portes, des fenêtres, des corps de bibliothèque peints en noir, et sur le parquet un tapis ponceau, semé de dessins bleus, ressemblant aux caractères de l'écriture turque. Comme meubles, des ganaches, des chauffeuses, des divans recouverts de tapis d'Orient, aux tons cramoisis, aux tons violacés, aux tons jaune de soufre, miroitants, chatoyants, et au milieu desquels est une double chaise-balancoire, dont le repos remuant berce les châteaux en Espagne des songeries creuses.

Dans la petite pièce, le rouge des murs est rompu par une ceinture japonaise de femme du XVIIe siècle, une ceinture, où des hirondelles volent à travers des glycines blanches; le rouge du plafond est rompu par un foukousa aux armes de la famille Tokougawa (les Mauves) d'où, sur le fond d'un gris mauve, la blancheur d'une grue se détache au-dessus d'une gerbe d'or.

Sur l'armoire remplie de livres, prenant tout le fond de la pièce, se trouvent pendus quatre kakémonos.

Le premier kakémono d'O-Kio représente des petits chiens, lippus, mafflus, rhomboïdaux, dont l'un dort, la tête posée sur le dos de l'autre, dessinés d'un pinceau courant dans un lavis d'encre de Chine, mêlé d'un peu de couleur rousse sur les chiens, d'un peu de couleur verdâtre sur une plante herbacée.

Le second kakémono de Gankou, figure un tigre, mais un de ces tigres un peu fantastiques, comme les imaginent les artistes d'un pays où il n'y en a pas. Le féroce, dans un déboulement ventre à terre du haut d'une colline, pareil au nuage noir d'un orage, est traité avec une *furia* de travail, dans une noyade d'encre de Chine, qui lui donne une parenté avec les tigres de Delacroix.

Le troisième kakémono, qui est d'un rival de Sosen, de Ounkei, peintre peu connu en Europe, détache du tronc d'un arbre, une singesse et son petit, dont les têtes, comme lavées d'une eau de sanguine sur les fines linéatures, rappellent les dessins aux trois crayons de Watteau.

Un quatrième kakémono de Korin, dont le fac-simile réduit a paru dans le Japon de Bing, fait jaillir sur la pâleur fauve du fond, comme d'un éventail de lames vertes, des iris blancs et bleus, enlevés avec une crânerie de pinceau qu'on ne trouve dans aucune

fleur d'Europe : de l'aquarelle qui a l'aspect solide et plâtreux d'une peinture à fresque.

Là, se trouvent encore deux kakémonos, l'un de Kano Soken, l'artiste révolutionnaire qui a abandonné l'école de Kano, la peinture sévère des philosophes, des ascètes, pour peindre des courtisanes, et qui nous fait voir une Japonaise venant d'attacher une pièce de poésie à un cerisier en fleurs. L'autre non signé, un dessin influencé par l'art

LE GRENIER

chinois, une étude d'une princesse dans son intérieur, et que Hayashi attribue à Yukinobou.

Quelques bibelots au sertissement, de matières colorées, translucides, en cette fabrication habituelle à l'article de l'Empire du Lever du Soleil, sont accrochés au mur. C'est un porte-éventail, un longue planchette d'un bois joliment veiné, sur lequel court, en relief, une plante grimpante, aux feuilles découpées dans de la nacre, de l'écaille, dans une pierre bleuâtre semblable à la turquoise ; c'est un rouleau (pour dépêches) de trois pieds de hauteur, sur lequel serpente une tige de coloquinte aux gourdes vertes, et dont le haut et le bas ont l'entour d'une large bande burgautée.

Sur une petite étagère de bois de fer se trouve l'assemblage d'originaux objets d'art : — un petit bronze, formé d'une feuille de nénuphar, toute recroquevillée, et après laquelle monte un crabe : un bronze d'une patine sombrement mordorée, admirable ; — une petite caisse, dont les lamelles, formant des jours d'un dessin géométriquement différent, sont plaquées du plus beau bois jaune satiné, et sur lesquelles des chrysanthèmes de nacre se détachent d'un feuillage en ivoire colorié ; — une feuille de lotus, qu'enguirlande la liane de sa tige fleurie de deux boutons : un morceau de bambou qui a l'air d'une cire, signé de l'artiste chinois Ou-Sipang ; — un plateau en fer battu, assoupli en la large feuille d'une plante aquatique mangée par les insectes, sur laquelle se promène un petit crabe en cuivre rouge, au milieu de gouttes d'eau, facsimilées en argent ; — une boîte à gâteaux, dont l'ornementation est laquée sur bois naturel, et dont le couvercle représente le guerrier dessiné par Hokousaï, en tête de son album intitulé *Yehon-Saki-gaké* (LES HÉROS ILLUSTRES) : le guerrier écrivant sur un arbre, l'avis qui doit amener la délivrance de son maître ; — une écritoire dans un marbre rouge (appelée là-bas *crête-de-coq*), sur un pied de bois noir, aux stries des vagues de la mer, et au couvercle surmonté d'un vieil ivoire laqué, représentant le dragon des typhons ; — une boîte à papier, où se voient des bestiaux en corne, paissant sous un soleil couchant fait d'un morceau de corail, un pâturage de fleurettes d'or ; — un crabe en bronze, d'une exécution si troublante de vérité, que j'étais tenté de le croire surmoulé, si le naturaliste Pouchet ne m'avait affirmé qu'il n'en était rien, se basant sur l'absence de certains organes de la génération. Ce bronze, qui est moderne, est signé : Schô-Kwa-Ken.

Au-dessus de la petite étagère qui contient ces bibelots, est suspendu un foukousa, qui est un véritable spécimen de coloration picturale franchement japonaise : un vase de sparterie roussâtre qui renferme des chrysanthèmes blancs, légèrement orangés, se détachant de feuilles vert pâle, sur un fond écru.

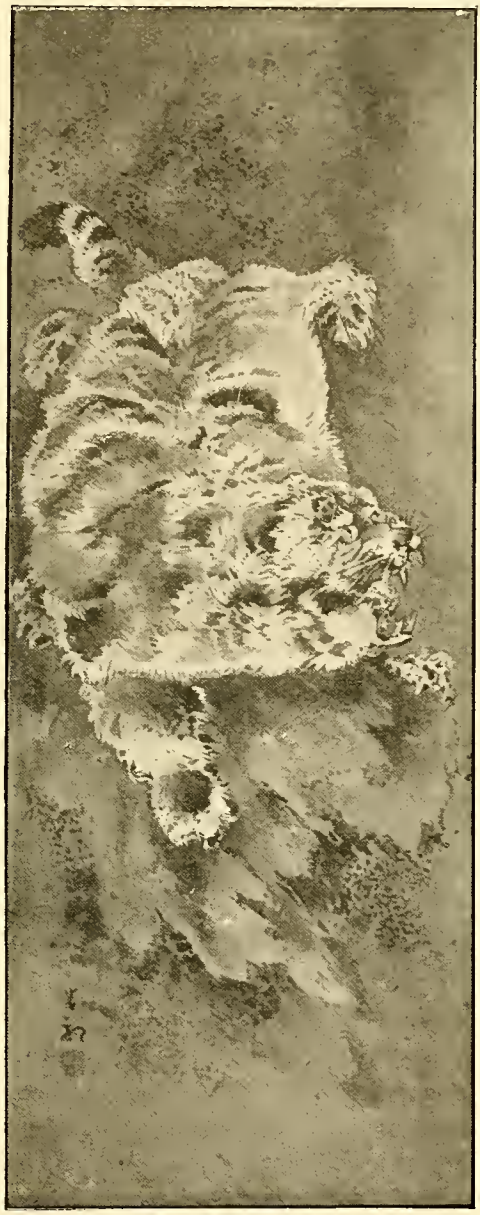
Comme pendant, en face, au-dessus d'un divan pour les *a parte* des causeurs, recouvert d'une robe de femme chinoise, entre des rangées d'assiettes *coquille d'œuf*, un kakémono brodé, où une gigantesque pivoine s'enlève, du milieu de glycines blanches, avec un relief énorme.

Mais la pièce orientale d'une grande valeur qui décore cette pièce, c'est au-dessus de la cheminée portant un *chibatchi* en bronze,

damasquiné d'argent, entre deux cornets, où sont incisées des grues et des tortues : c'est un tapis persan du seizième siècle, ayant cet adorable velouté du velours ras, et tissé dans l'harmonie de deux couleurs de vieille mousse et de vieil or, qui en forment le fond, et sur lequel zigzaguent, ainsi que des vols aigus d'oiseaux de mer, des arabesques bleues.

La fenêtre qui, dans le *démansardage* des chambres formant le Grenier, a pris la profondeur de ces fenêtres du moyen âge, où de chaque côté était un petit banc de pierre, est devenue, en cette baie retraitée, qui a du jour jusqu'à la nuit, le lieu d'étalage des gravures et des dessins aimés.

Sur la paroi de gauche, sont exposés : Le Chat Malade de Watteau, cette spirituelle eau-forte de Liotard, avec seulement quelques *rentraitures* de burin, eau-forte mettant en scène l'« Alarme d'Iris » et contre l'opulent sein de la grasse fillette, la tête rebiffée de Minet, auquel un médecin ridicule du vieux théâtre italien tâte le pouls ; — les deux bandes du Spectacle des Tuileries, ces deux eaux-fortes où Gabriel de Saint-Aubin montre toute sa science du dessin, dans la représentation microscopique des promeneurs et des promeneuses de la grande allée, en 1762 ; — le Sunset in Tipperary (le Coucher du Soleil en Irlande), l'estampe



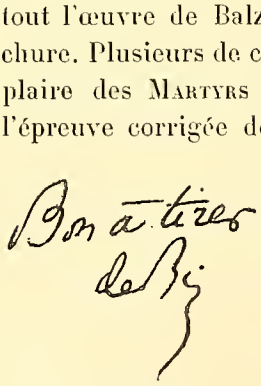
TIGRE, KAKÉMONO DE GANKOU.

que je regarde comme une des plus remarquables eaux-fortes modernes, et où Seymour Haden, qui retrouva le noir velouté de Rembrandt, a, pour ainsi dire, imprimé sur une feuille de papier la mélancolie du crépuscule.

Sur la paroi de droite, sont trois eaux-fortes de mon frère : le portrait de Duclos, d'après le La Tour de la collection Eudoxe Marcille, une de ces eaux-fortes, que mon frère griffait en deux heures, et qui, un moment, lui avait donné l'idée de graver toutes les préparations de Saint-Quentin ; — La Lecture de Fragonard, d'après le bistre du Musée du Louvre ; — une tête d'homme de Gavarni, d'après un croquis, dessiné avec un cure-dent, où le trait avachi du dessin est rendu par des pâtés d'un noir, sans *éclatements*.

Dans la grande pièce, sur les deux battants de la porte d'entrée, deux vues de la nuit éclairée par la lune : l'un de ces kakémonos, signé Yôsai, n'est qu'un reflet de l'astre dans une eau obscurée, au-dessus de laquelle appendent quelques brindilles lancéolées ; l'autre, signé Buntchô, représente, sur un ciel éteint, une pleine lune, sur laquelle montent des tiges de graminées aux fleurs bleuâtres et rougeâtres, dans les vagues et délavées couleurs que fait la lumière lunaire.

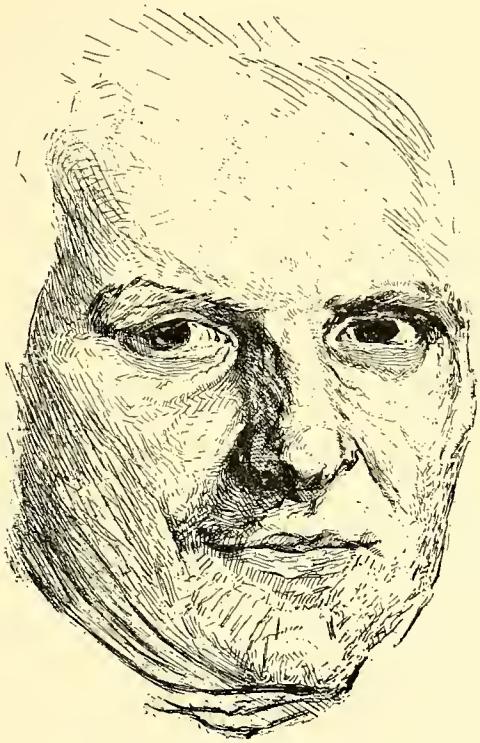
De petits corps de bibliothèque, de la hauteur d'un mètre et demi, sont adossés aux murs : l'un contient, sauf quelques brochurettes, tout l'œuvre de Balzac en éditions originales, cartonnées sur brochure. Plusieurs de ces volumes portent des envois d'auteur. L'exemplaire des Martyrs Ignorés, provenant de la vente Dutacq, est l'épreuve corrigée de ce *Fragment du Phédon d'aujourd'hui*. Il se trouve une autre épreuve de la *Femme comme il faut*, l'article publié dans les Français peints par eux-mêmes, avec le bon à tirer *de B*, terminé par un paraphe en tortil de serpent.



Paraphe de Balzac.

Les trois autres corps de bibliothèque renferment des éditions originales de Hugo, de Musset, de Stendhal, mêlées à des éditions originales de contemporains, imprimées sur des papiers de luxe, et contenant une page du manuscrit donné à l'impression. Ainsi les volumes de Daudet, de Zola ; ainsi le volume de Renan : Souvenirs d'Enfance ; ainsi le volume de Madame Bovary, renfermant une page du pénible manuscrit, toute biffée, toute raturée, toute surchargée de renvois, page donnée par Mme Comanville ; ainsi le Mariage de Loti, contenant la page

manuscrite de la dernière lettre de la désolée Rarahu; ainsi l'édition des Diaboliques, de Barbey d'Aurevilly, illustrée d'une page de sa mâle écriture en encre rouge, au bas de laquelle il a jeté une flèche encore toute imprégnée de poudre d'or, et au milieu de tous ces imprimés, dévoilant un petit morceau de l'écriture des auteurs, le livre de Ma Jeunesse, de Michelet, contenant, à défaut d'une page



PORTRAIT DE DUCLOS.

Eau-forte de Jules de Goncourt, d'après La Tour.

du manuscrit, un devoir du temps de son adolescence, sur Marius, en marge duquel le grand historien a écrit : « *M. Villemain m'encouragea vivement et je pris confiance.* »

Un cinquième corps de bibliothèque réunit presque tout entier l'œuvre de Gavarni, qui compte, dans cette collection, près de six cents épreuves avant la lettre. Il est surmonté d'une vitrine, où sont exposés cinq volumes reliés par de grands relieurs.

C'est un exemplaire de Manette Salomon, décoré, sur les plats

de la couverture, de deux émaux de Claudius Popelin, représentant la Manette, sur la table à modèle, vue de face, vue de dos.

C'est une réunion de tous les articles écrits sur la mort de mon frère, avec, en tête, les lettres d'affectueuse condoléance de Michelet, de Victor Hugo, de George Sand, de Renan, de Flaubert, de Taine, de Banville, de Seymour Haden, etc., portant sur un des plats de la reliure, le profil de mon frère, précieusement dessiné par Popelin, dans l'or de l'émail noir.

C'est une Histoire de Marie-Antoinette, dont la reliure de Lortic, est composée d'un semis de fleurs de lis d'or, au milieu duquel est encastrée une médaille d'argent, frappée pour son mariage, où se lit : *Maria Antonia Gallia Delphina*, médaille de la plus grande rareté.

C'est un exemplaire des Maîtresses de Louis XV, la dernière reliure de Capé, faite en imitation des riches reliures à arabesques fleuronnées du siècle dernier.

Tous ces livres portant notre E. J. ciselé sur la tranche, qui est l'*ex libris* original que nous avons inventé pour les livres, sortis de notre collaboration.

C'est la Femme au Dix-Huitième Siècle, un exemplaire de l'édition illustrée chez Didot, avec la reproduction des tableaux, dessins, estampes du temps, où du sanguin maroquin du Levant se détache un amour en ivoire, jouant des cymbales : un amour d'un gras merveilleux, n'ayant pas la sécheresse des ivoires modernes.

C'est enfin l'Art au Dix-Huitième Siècle, un exemplaire de la première édition, publiée en fascicules, et dont mon frère grava les eaux-fortes, un exemplaire dans une reliure exécutée par Marius Michel, sur mon idée, avec l'enlacement d'un lierre aux feuilles en fer de lance, et d'une branchette pourpre de *momiji* de mon jardin : reliure entaillée dans le cuir, coloriée dans la couleur des feuillages reproduits, et où, d'un rinceau formé de l'enchevêtrement des deux plantes, l'artiste relieur a contourné un grand G.

Au-dessus sont suspendus deux compotiers de Saxe, aux élégantes gaufrures de la pâte blanche, aux fleurs peintes en camaïeu bleu, et entre les deux compotiers, un plat ovale de Louisbourg, au bord délicatement ajouré, et au milieu duquel éclate une tulipe violette.

Puis encore au-dessus, des médaillons de Nini, ces gracieuses et coquettes demi rondes-bosses des grandes dames du XVIIIe siècle, dans le relief amusant des fanfreluches de leurs toilettes, et où se

ÉTUDES DE FEMMES, DE WATTEAU.

(Contre-épreuve)

trouve le médaillon de Suzanne Jarente de la Reynière (1769), qui est son chef-d'œuvre, par la fine découpure du profil, le tortillage envolé des boucles de cheveux, la ciselure du tuyautage d'une guimpe, cachant l'entre-deux des seins de la femme décolletée. Et au milieu des Nini, une tête de femme, au nez retroussé, au ruban courant dans la frisure des cheveux, et se détachant en blanc sur le fond bleu papier de sucre des Wedgwood, passe pour un portrait de Mme Roland, et encore, grand comme une pièce de cent sous, en

SUZANNE JARENTE DE LA REYNIÈRE.

Médaillon en terre-cuite, par Nini.

biscuit pâte tendre de Sèvres, un médaillon de Marie-Antoinette, dont la finesse du modelage peut lutter avec le travail des camées antiques.

Entre ces médaillons est suspendu le bistre original de Fragonard, dont la plaisante composition a été vulgarisée par l'aquateinte de Charpentier, sous le titre : La Culbute. Un jeune paysan, dans sa précipitation à embrasser son amoureuse, culbute le chevalet du peintre, devant lequel elle est en train de poser.

Le bistre de Fragonard est dominé par une sensuelle académie

de femme couchée, vue de dos, une jambe allongée, l'autre retirée sous elle. Ce Boucher est bien le Boucher français, et fait contraste avec deux autres, qui font connaître, l'un un Boucher italien, l'autre un Boucher flamand. Le premier, à l'élégance d'un corps du Primatice, montre la femme les bras croisés au-dessus de la tête, et hanchant, appuyée à un cippe, où tourne une ronde d'amours; le second, c'est le plein d'un corps vu de dos, bien en chair, capitonné de fossettes, et qu'on pourrait prendre pour une étude de Rubens.

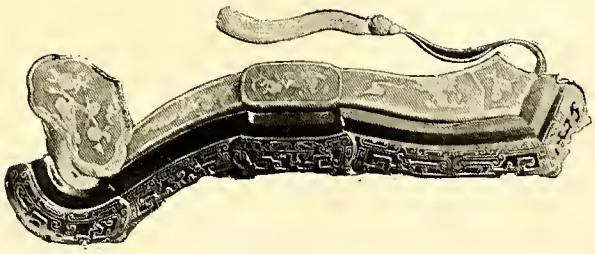
Et j'ai oublié deux dessins français, couronnant deux corps de bibliothèque :

L'un de Fragonard, une de ces puissantes gouaches jouant l'huile, où dans la tourmente blafarde d'un ciel orageux, éclate le coup de pistolet d'une jupe rouge de paysanne.

L'autre, un dessin aux deux crayons, n'est qu'une contre-épreuve de Watteau ; mais ils méritent vraiment d'être encadrés, — ces doubles du dessin original, un rien atténués dans les valeurs, — quand ils sont du grand maître français. Et ne payait-on pas dans le siècle dernier, à la vente de Mariette, des mille francs, des contre-épreuves de Bouchardon. Cette contre-épreuve, qui vient de la vente Peltier, représente une femme vue de dos, retroussant d'une main par derrière sa jupe aux plis de rocaille, à côté d'une amie allongée sur le rebord d'une terrasse, où elle s'appuie de la main gauche, tandis qu'elle fait un appel de la main droite à la cantonade.

(*La fin prochainement.*)

EDMOND DE GONCOURT



A PROPOS

DU

TRÉSOR DE BOSCO REALE

Avouons-le, pour beaucoup de gens, l'amateur ou, comme on disait autrefois, le curieux est encore un phénomène. Chose singulière! on le rencontre tous les jours en plein soleil, à la Bourse, au Théâtre, au Cercle, au Palais; on le coudoie dans la rue, il est partout; d'où vient qu'on le connaît si peu et si mal? Il est rarement jeune, et toujours amoureux, cela prête à rire; qu'il ait, par surcroît, de la fortune, c'est un homme perdu. On en fera tantôt un personnage de comédie, une façon de Jourdain millionnaire et ridicule, berné par tous les Covielles de la contrefaçon; tantôt un spéculateur sans vergogne, qui se soucie de l'art comme « un poisson d'une pomme », et ne veut qu'une chose, faire de bonnes affaires. Pour le moraliste, il sera le produit d'une civilisation ultra-faisandée; pour l'écrivain, le type d'un *snobisme* spécial à notre fin de siècle; pour le médecin, un client à avenir; pour l'ingénieur et l'économiste, un inutile. Les plus indulgents veulent bien le tolérer, mais à la condition qu'il aura toutes les vertus, toutes les perfections, qu'il sera un héros; ils n'admettent que le *parfait amateur* et, comme Cathos et Madelon, ils rêvent un Amilcar.

Eh bien, j'ai le regret de le dire, l'amateur n'est pas un Amilcar; c'est un homme comme vous et moi, avec ses passions, ses faiblesses,

— et ses qualités, s'il vous plaît. Mais voulez-vous savoir quelle est son utilité ? promenez-vous au Louvre, à Cluny, à la Bibliothèque ; interrogez les tableaux, les livres, les statues, les estampes, les bronzes, les marbres, les ivoires, ils vous répondront : « Moi, je suis la porte de Crémone, et c'est Vaïsse qui m'a fait entrer au musée. Moi, je suis la tête de bronze de Michel-Ange modelée par le maître lui-même ; je suis la *Sainte Élisabeth* de Raphaël, et c'est Eugène Piot qui nous a léguées au Louvre. Moi, je sors du cabinet d'His de la Salle ; moi, du cabinet Duchâtel ; moi, de chez la marquise Visconti ; moi, de chez le duc de Luynes ; moi, de chez Spitzer ; moi, de chez Albert Goupil. Moi, je suis la collection du Sommerard, la collection Sauvageot, la collection Davillier, la collection Timbal, la collection d'Hennin, la collection Lacaze », que sais-je encore ? hier, la collection Grandidier, aujourd'hui le trésor antique de Bosco Reale, demain la collection Leroux. Et tant qu'il y aura un musée en France, les plus beaux chefs-d'œuvre se dresseront pour dire : « C'est un tel, un amateur, qui nous a donnés, pour l'honneur de son pays et l'enseignement des générations futures. »

On prétend que la curiosité est née d'hier ; encore une illusion dont nos contemporains devraient bien se défaire. L'origine de la curiosité se perd dans la nuit des temps et, sans aller plus loin, le vieux Romain qui possédait l'argenterie de Bosco Reale est un *curieux* dans toute l'acception moderne du mot. Il avait réuni une collection de vases purement décoratifs, échantillons d'époques et de nationalités diverses, achetés à des propriétaires différents, comme l'indiquent les noms tracés sur chaque pièce ; il fait donc partie de la grande famille des collectionneurs ; c'est un ancêtre, et je le salue au passage.

Jadis, — il y a vingt-huit ans, — j'ai promené le lecteur parmi les grandes collections romaines[1], chez Sylla, Lucullus, César, Pollion, Pompée, Cicéron, Atticus, Antoine, dans les jardins de Salluste et dans les galeries de Verrès, le plus terrible collectionneur de son temps.

« Je nie, disait Cicéron, que dans toute la Sicile, dans cette province si riche, si ancienne, parmi tant de cités et de familles opulentes, il y ait un seul vase d'argent, un seul bronze de Corinthe ou de Délos, une seule pierre précieuse, une seule perle, un seul ouvrage en or ou en ivoire, une seule statue de bronze, de marbre ou d'ivoire ; je nie qu'il y ait une seule peinture, une seule tapisserie que

1. *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, Paris, Aubry, 1867.

Verrès n'ait recherchée, qu'il n'ait examinée, un seul objet qu'il n'ait enlevé, quand il lui a plu[1]. »

Pour ne parler que de l'argenterie, celle de Verrès était unique au monde : vasques à reliefs d'or, surtouts décorés de figures en argent d'une perfection exquise, plats énormes, vases, patères, aiguières, brûle-parfums, le tout signé par les plus grands maîtres. Aussi bien, quand le préteur convoitait une pièce, il n'admettait pas qu'on lui refusât. L'orfèvrerie sicilienne était célèbre et nombreuse; chaque famille un peu aisée possédait quelque échantillon précieux, soit pour les cérémonies religieuses, soit pour la décoration de la table. « Verrès passe-t-il par une ville, aussitôt il mande un des principaux personnages, et lui donne l'ordre de faire apporter toutes les pièces ciselées qui s'y trouvent. Il examine chaque morceau un à un, choisit les meilleurs, en détache les ornements, et rend le reste en offrant une indemnité. Souvent il faisait encore pis : à la table même des riches Siciliens qui l'invitaient, et sous les yeux des convives, il enlevait les reliefs des plus belles pièces et les emportait avec lui.

« Quand il eut réuni tous ces ornements détachés, Verrès ouvrit en plein Syracuse, dans le palais des Rois, un vaste atelier. Les orfèvres et les ciseleurs siciliens les plus distingués eurent ordre de s'y rendre, et, pendant huit mois entiers, ces reliefs furent réappliqués sur des vases et des coupes d'or, avec une précision et un goût admirables. Verrès lui-même dirigeait le travail de chaque ouvrier; tout se faisait sous ses yeux. Il passait la meilleure partie du jour dans ses ateliers, en négligé, c'est-à-dire *sans toge et en manteau grec*, dit Cicéron, qui se serait cru déshonoré de s'habiller à la mode de ces *petits Grecs*. »

« Aussi la réputation de Verrès était faite. Le matin même de son procès, au moment où le plus redoutable orateur du temps allait plaider contre lui et conclure à une restitution énorme, il allait voir quelques pièces rares d'argenterie chez son ami Sisenna. Il s'approchait des dressoirs étincelants, prenait délicatement chaque objet, l'examinait d'un œil passionné. Cependant les esclaves de la maison ne le perdaient pas de vue et épiaient chacun de ses mouvements[2]. »

Pour l'aider dans ses recherches, Verrès avait choisi deux

1. Cicéron, 2e et 4e *Verrines; Coll. de l'ancienne Rome*, p. 20.
2. Id. ibid.

artistes, l'un modeleur en cire, l'autre peintre. « On dirait deux limiers flairant et furetant partout, toujours sur la piste ; menaces, promesses, esclaves, enfants, amis, ennemis, tout moyen leur est bon pour dénicher quelque chose... S'ils découvrent quelque pièce de valeur, ils la rapportent pleins de joie ; quand la chasse est moins heureuse, ils ne laisseront pas de revenir avec quelque menue pièce de gibier, telle que plats, patères, brûle-parfums. » C'est Cicéron lui-même qui nous donne ces curieux détails[1].

Comme Verrès, et comme tous les amateurs de son temps, César recherchait les belles pièces d'ancienne argenterie. Sans parler de la statuette d'argent de « sa grand-mère » Vénus, qu'il promenait toujours avec lui dans ses campagnes, nous savons par Suétone qu'il achetait avec une ardeur extrême les pierres gravées, les vases d'argent ciselés, les statues et les peintures antiques, *gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui animosissime comparasse*[2]. Antoine aimait l'orfèvrerie au point de « se servir de vases d'or pour les usages les plus impurs, inconvenance dont eût rougi Cléopâtre elle-même, » nous dit le vieux Pline[3]. Or, un certain jour que le fils d'Antoine était à table, en l'absence de son père, avec son médecin Philotas, enchanté de je ne sais quelle réponse que celui-ci venait de faire à un bavard : « Philotas, lui dit-il, je te donne tout cela », montrant un buffet chargé de grands vases d'or et d'argent. Et comme Philotas se refusait à accepter un présent d'une telle importance, l'autre lui dit : « Comment, pauvre homme que tu es, pourquoi fais-tu difficulté de les prendre ? Ne sais-tu pas que c'est le fils d'Antoine qui te les donne et qui a le pouvoir de le faire ? Toutefois, si tu m'en crois, prends plutôt de moi l'argent qu'ils peuvent valoir, parce que mon père, à l'aventure, pourrait demander quelques-uns de ces vases qui sont d'ouvrage antique, et très estimés pour l'excellence du travail[4]. »

Sous les empereurs, la passion de l'argenterie atteint son apogée.

« Tout ce qu'on peut imaginer en fait d'argenterie, tu l'as acheté, dit Martial à un amateur de son temps[5]. Tu possèdes les

1. Id. ibid.
2. Suétone, *Cæsar*, XLVII.
3. XXXIII, 145.
4. Plutarque, *Vie d'Antoine*.
5. IV, 39.

antiques chefs-d'œuvre de Myron, les ouvrages de Scopas et de Praxitèle, les reliefs de Phidias[1] et de Mentor, sans compter les pièces authentiques de Gratianus, les vases dorés de la Galice et la vaisselle de tes aïeux. »

Dans une autre épigramme[2], le poète plaisante le bonhomme Euctus :

« Est-il assez odieux, ce vieil Euctus avec son argenterie historique[3]! En vérité, j'aimerais mieux des écuelles en terre de Sagonte. Pendant que l'enragé bavard vous entreprend la généalogie de chaque pièce, son vin a le temps de s'éventer. — « Ces coupes, dit-« il, ont figuré sur la table de Laomédon; pour les avoir, Apollon « éleva au son de la lyre les murs de Troie; ce cratère fut cause des « batailles que le farouche Rhecus livra aux Lapithes; il porte encore « les traces du combat; — et ces vases? ils passent pour avoir appar-« tenu au vieux Nestor lui-même. Tenez! cette colombe, c'est la main « du roi de Pylos qui l'a usée; — voici la coupe même où le fils « d'Éacus fit verser à ses amis un vin généreux; — voilà celle où la « belle Didon but à la santé de Bytias, lors du souper qu'elle offrit au « héros de Phrygie. » — Et quand vous aurez admiré longuement ces vieilles ciselures, Euctus vous fera boire dans la coupe de Priam du vin jeune comme Astyanax. »

Un portrait encore, et des meilleurs, est celui de l'affranchi Gaius Pompeius Trimalchion, sévir augustal, vingt fois millionnaire, qui se pique d'avoir une vaisselle merveilleuse, et fait le connaisseur. Vous rappelez-vous son entrée en scène dans le *Satyricon* de Pétrone[4]?

« Tout à coup, une symphonie éclate, et Trimalchion paraît. Il est porté par des esclaves, qui le déposent mollement sur un amas de petits coussinets. Figurez-vous une tête entièrement chauve, s'échappant d'un pallium de pourpre, le cou empaqueté d'une serviette en manière de laticlave, franges pendantes de çà, de là; au petit doigt de la main gauche, un énorme anneau doré; à la dernière phalange du doigt voisin, un anneau plus petit, tout en or

1. *Primus artem toreuticem aperuisse merito Phidias judicatur*, Pline, XXXIV, 19.

2. VIII, 6.

3. Le texte dit *archetypis*, des pièces originales et historiques. Voir aussi Martial, VIII, 34 : *archetypum Myos argentum te dicis habere;* et XIV, 93 : *Pocula archetypa.*

4. *Coll. de l'anc. Rome*, p. 93. — Pétr., *Satyricon*, XXXII.

constellé d'acier. Et, comme si ce n'était pas encore assez, le voilà qui met à nu son bras droit orné d'un bracelet d'or s'enroulant dans une torsade d'ivoire. Puis, après s'être fouillé la mâchoire avec un cure-dents d'argent : « Mes amis, fait-il, je ne me sentais pas encore « en goût de vous rejoindre ; mais mon absence vous eût fait languir, « et j'ai coupé court à mon amusement. »

Alors commence le festin le plus excentrique, chef-d'œuvre de l'imagination du cuisinier d'un pareil maître. Et Trimalchion fait défiler toute sa vaisselle, verrerie en cristal de roche, surtouts de Corinthe, argenterie ciselée avec le nom du maître et le poids du métal gravés sur chaque pièce [1], bassins d'argent pour parfumer les pieds des convives, squelette d'argent articulé, qu'un esclave fait mouvoir, ce qui provoque chez Trimalchion un accès de lyrisme sur la fragilité de la vie et la nécessité de jouir de l'heure présente [2]. Tables, réchauds, plateaux, tout est pour le moins en argent massif, jusqu'au vase intime que Trimalchion demande en faisant craquer ses doigts, et que des eunuques lui présentent majestueusement. « L'orfèvrerie, dit-il, j'en raffole. J'ai des coupes qui tiennent une urne [3], un peu plus, un peu moins ; on y voit comment Cassandre égorgea ses enfants ; les cadavres sont si bien jetés, qu'on les croirait naturels. J'ai une aiguière que Mys a léguée à mon patron ; c'est Dédale qui enferme Niobé dans le cheval de Troie. J'ai aussi des coupes qui représentent les combats d'Hermeros et de Pétracte. Tout cela bien massif et d'un bon poids, et c'est bien à moi, voyez-vous ; je ne le céderais à aucun prix. »

Inutile de chercher à comprendre le galimatias du personnage, qui brouille tout, estropie les noms, les faits et les époques. Mais le portrait n'est-il pas curieux ?

Tout à l'heure, Cicéron nous montrait Verrès enlevant les ornements de l'orfèvrerie sicilienne et les faisant appliquer sur des vases neufs. En effet l'*emblema*, c'est-à-dire le relief placé au centre des patères et formant leur décor essentiel, était toujours travaillé séparément par le maître, puis soudé sur le fond ; le lecteur se rappellera qu'une des phiales de Bosco Reale porte sous le pied la

1. *In quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum erat et argenti pondus.* Les mêmes indications figurent, comme on sait, sur les pièces de Bosco Reale.

2. Voir l'excellente notice de M. de Villefosse, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XIII, p. 100.

3. L'urne équivaut à 13 litres environ.

triple indication du poids de la phiale avec l'*emblema*, de la phiale seule et de l'*emblema* seul[1]. Détacher l'*emblema* pour le placer sur une autre coupe faite à la mode du jour, était une habitude fréquente chez les Romains, et tout amateur de marque avait à ses gages un ou plusieurs orfèvres chargés de ce travail. Ces artistes faisaient aussi la restauration des pièces anciennes détériorées; car on donnait au repoussé une saillie si prononcée et, par suite, l'enveloppe métallique était tellement amincie, que le frottement résultant du nettoyage suffisait à la longue pour bossuer ou entamer les surfaces. Ces reliefs extraordinaires, qui font déborder outre mesure le motif,

Argentum vetus, et stantem extra pocula caprum,

dit Juvénal[2], attestent, ce que nous savons déjà, une prodigieuse habileté de main; mais, si je ne me trompe, les spécimens de ce genre sont plutôt l'œuvre d'artistes romains ou d'artistes grecs travaillant à Rome. Les vases d'origine grecque sans mélange ont des reliefs plus discrets.

L'orfèvre restaurateur se chargeait encore de fabriquer pour son maître la vaisselle neuve. « O mes petits Lares, s'écrie un personnage de Juvénal[3], vingt mille sesterces de rente sur bonne hypothèque, un peu d'argenterie tout unie..... voilà tout ce que je vous demande. Joignez-y un ciseleur bien intelligent et un modeleur pour lui tailler la besogne, c'en est assez pour un homme qui doit toujours rester pauvre. »

Naturellement, la vieille argenterie était la plus recherchée, surtout quand elle portait la signature de Boethus, de Mentor, d'Acragas, de Mys, ou de Praxitèle, non pas le grand sculpteur, mais un homonyme, contemporain de Pompée. Parmi les modernes, on comptait des orfèvres renommés, romains ou grecs, installés à Rome et dans la Grande Grèce. Les ateliers alexandrins n'étaient pas moins célèbres, et la phiale de Bosco Reale, qui représente la

1. *Gazette*, t. XIII, p. 94. Notice de M. de Villefosse.

2. *Sat.* I. Voir aussi la description que fait Martial, VIII, 51, d'une phiale que lui a donnée son ami Instantius Rufus.

3. IX. Juvénal, comme Martial, Pétrone et Pline, est un contemporain de l'amateur de Bosco Reale. Martial, 43-102; Juvénal, 42-120; Pline, 23-79.

ville d'Alexandrie, nous montre ce qu'ils savaient faire. Martial fait allusion à ces ateliers, lorsqu'il dit à son esclave :

Tolle, puer, calices, tepidique toreumata Niti [1].

Le prix *moyen* de la belle argenterie ne dépassait guère 5,000 sesterces la livre,

Libra quod argenti millia quinque rapit [2],

ce qui représente à peu près 3 francs le gramme [3]. Aujourd'hui, nos amateurs payent bien plus cher les poinçons fameux du XVIIIe siècle ; mais quelle était la valeur de l'argent au temps de Martial comparée à ce qu'elle est aujourd'hui? Personne n'est encore parvenu à résoudre le problème. Cicéron parle, en gémissant sur les folies des amateurs, d'une vente publique où un réchaud, *authepsa*, fut vendu « un prix tel que les passants, entendant la voix du crieur, croyaient qu'il s'agissait d'un fonds de terre ». Si le grand orateur revenait au monde, on pourrait lui montrer bien des pièces d'orfèvrerie ancienne, qui ont été payées, depuis vingt ans, beaucoup plus cher qu'un domaine tout entier, avec château historique et le reste.

J'ai parlé ailleurs [4] des ventes publiques à Rome; quant aux marchands, ils tenaient boutique aux *Septa*,

In Septis Mamurra diu multumque vagatus,
Hic ubi Roma suas aurea vexat opes [5].

Les *Septa* sont le rendez-vous des amateurs. On y trouve les magasins les plus renommés, ceux de Firmianus, de Clodius et de Gratianus, les trois orfèvres que la mode adoptait tour à tour, *nunc firmiana, nunc clodiana, nunc gratiana* [6], et l'étalage de Milon, le marchand que nous connaissons par les bavardages de Martial.

« Essences précieuses, étoffes, argenterie, pierres fines, tu vends de tout, Milon, et l'acheteur emporte aussitôt son emplette. Ta

1. XI, 11.
2. Mart. III, 62.
3. Pline assure, il est vrai, que certains vases de Pythéas, à figurines microscopiques, avaient été payés jusqu'à 10,000 sesterces les deux onces, soit environ 18 francs le gramme.
4. *Causerie sur l'Art et la Curiosité*. Paris, Quantin, 1878.
5. Mart., IX, 60.
6. Pline, XXXIII, 49.

femme est encore ton meilleur article ; toujours vendue, elle ne te quitte jamais[1]. »

C'est là qu'on rencontre la fine fleur de la curiosité romaine, et toutes les variétés de l'amateur dont nous parlent les contemporains : l'important Tongilius, le riche Licinus, qui a toujours peur d'être volé ou brûlé ; Paullus, qui collectionne par genre ; Vindex, le grand connaisseur qui fait autorité ; Codrus, l'amateur besogneux ; le platonique Eros ; Mamurra, qui demande toujours à voir, fait déplacer les objets les plus précieux, les manie, les soupèse, les flaire, prend ses mesures, critique, dérange tout et finalement « achète pour un as deux écuelles, qu'il emporte avec lui[2]. »

Et toi aussi, mon vieux confrère de Bosco Reale, tu étais, je pense, un habitué des *Septa*. Les marchands devaient connaître un client de ton importance ; on t'ouvrait les petites portes[3], et sans doute, — comme cela se passe aujourd'hui, — on te laissait voir « avant les autres » les arrivages du matin et les virginités en caisse. Quelles trouvailles inespérées ! Quelles conquêtes retentissantes ! Quel triomphe d'enlever, à la barbe d'un Trimalchion quelconque, une pièce inconnue de Myr, ou un Boethus authentique !

Et quand tu rentrais dans ta belle villa, au pied du Vésuve, avec quels soins pieux tu déballais ces nobles reliques, pour les ranger toi-même sur tes dressoirs ! Plus d'une fois, j'imagine, tu as tremblé pour l'avenir de ces pièces exquises, réunies patiemment une à une, et condamnées peut-être à s'émietter après ta mort aux quatre vents de la curiosité, ou à disparaître anéanties par ton formidable voisin. Tu ne te doutais guère que le Vésuve, qui détruisait tant de choses, sauverait ta chère collection, qu'elle te survivrait tout entière, et que, dix-huit siècles plus tard, installée dans un des plus beaux musées du monde, elle perpétuerait ta mémoire et celle de l'amateur qui vient de la donner si noblement à son pays.

EDMOND BONNAFFÉ.

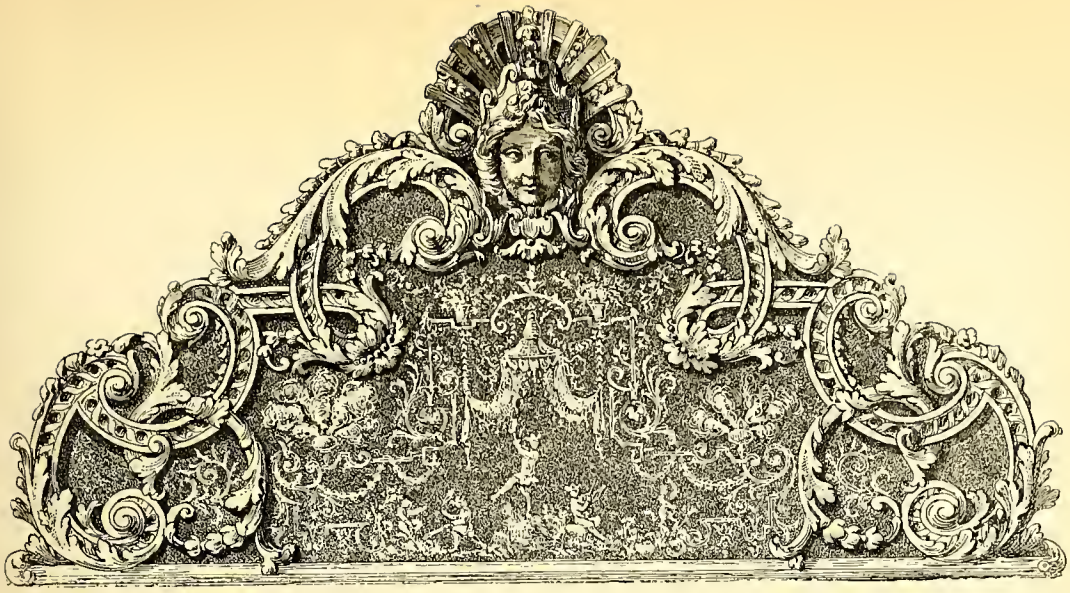
1. Mart., XII, 102.

2. *Coll. de l'anc. Rome*, p. 120.

3. C'est du moins ce qui se pratiquait pour les jeunes esclaves à vendre. Les morceaux de choix étaient soigneusement tenus en réserve dans des loges *catastæ* à part ; on ne les montrait ni au public, ni aux clients ordinaires :

Sed quos (pueros) arcanæ servant tabulata catastæ,
Et quos non populus, nec mea turba videt,

dit Martial, IX, 60.



LES TIEPOLO DE L'HOTEL ÉDOUARD ANDRÉ

HENRI III CHEZ FEDERICO CONTARINI

La collection Édouard André a trop habitué les amateurs d'art aux meilleures et délicates surprises, pour ne pas leur faire trouver naturelles ses acquisitions les plus inattendues. Toutefois, il y a des nouveautés causant événement, malgré tout, et venant, comme des fêtes, réjouir davantage encore l'ensemble merveilleux du palais-musée du boulevard Haussmann. A ce double point de vue d'inédit frappant et d'éclat de joie, la dernière conquête de la collection ne paraît guère pouvoir être dépassée : c'est un magnifique Tiepolo... français. De l'alliance de ces deux mots, si bien faits pour s'unir, on a tous droits d'attendre une exquise rareté, et l'œuvre tient, et même très au-delà, toutes les promesses. Aucun Tiepolo ne peut nous être plus à cœur, car on le dirait fait pour nous. Le dernier grand vénitien, l'un des génies les mieux compris par notre art et nos yeux de français, célébrant, en une fresque de toute lumière, un coin d'épisode de l'histoire de France : n'est-ce pas le plus radieux mélange de vénitien et de français, de français et de vénitien ? Il y a là toute l'invraisemblance du rêve, en pleine réalité vivante.

Mme Édouard André a voulu réserver à la *Gazette* l'entière primeur de cette page, et personne ne peut se flatter d'avoir approché le chef-d'œuvre avant les deux présentateurs inévitables de la revue, le photograveur et le... librettiste. Oui, librettiste, car il s'agit bien réellement ici d'une musique de couleurs et de lignes dont trop de phrases compromettraient plutôt l'admirable effet.

A leur dernier séjour à Venise, M. et Mme Édouard André étaient confidentiellement avisés d'une mystérieuse nouvelle. Le possesseur actuel du palazzo Contarini, à Mira, M. Demetrio Omero, après avoir vécu plusieurs années au milieu des richesses d'art de la patricienne villa, n'était pas éloigné de consentir à les aliéner, l'occasion aidant. M. et Mme André courent à Mira; on les introduit, et dans la grande salle d'honneur, ils se trouvent face à face d'une vaste fresque de Tiepolo, représentant la *Réception d'Henri III à Mira par Federico Contarini*. Leur émotion se décuple de la belle surprise patriotique du sujet, et une même pensée leur traverse l'esprit : il faut assurer cette fresque à la France ! et avec une rare décision, l'affaire était conclue sur-le-champ. Le marché comprenait, outre cette fresque capitale, un plafond du même Tiepolo, formant ciel de la même salle, et les deux lions en marbre du grand escalier de la villa, dont les fières échines avaient valu le nom de *Palazzo dei Leoni* à la résidence d'été des Contarini. Comment, au lendemain de cette acquisition..... instantanée, fallut-il, au contraire, user de patience et de lenteurs pour sortir de Vénétie ces trésors; comment, après tous les défilés des lois et douanes italiennes, la *Réception d'Henri III* est-elle encastrée au sommet de l'escalier, disposé en hémicycle et semblant comme attendre le chef-d'œuvre actuel, le plafond dans la salle à manger, les lions au pied du grand vestibule? L'énergie enthousiaste de Mme André pourrait seule répondre, mais elle ne répondra pas.

La villa Contarini est donc à Paris, et si le vieux patricien Federico sut faire accueil à notre roi, si ses descendants surent se faire honneur de cet accueil par le pinceau du célèbre fresquiste de leur époque, en retour, des français viennent de le leur revaloir, en abritant royalement leurs souvenirs de famille.

A la mort de Charles IX, en juin 1574, Henri de Valois s'enfuyait de nuit de son royaume de Pologne, au milieu de circonstances dont la trame fait l'un des plus poétiques romans de l'histoire, et voulait regagner la France. Arrivé à Vienne, où l'Empereur lui fit fête, il notifiait au doge son désir de traverser Venise. Outre une

juste curiosité, le prince trouvait de bonne politique de saluer au passage la Sérénissime, alors l'étroite alliée de la France. On pense si le Sénat accueillait avec reconnaissance l'offre du jeune roi et si tout Venise s'exaltait à la pensée de voir et d'acclamer le prince charmant et décidé, dont l'Europe commentait alors avec passion les singuliers débuts de destinée. Et les préparatifs pour une réception digne de Venise et digne du roi s'organisaient. Palladio était chargé d'un immense arc de triomphe à élever, au Lido, le palais Foscarini préparé pour le logis de Sa Majesté, le Bucentaure redoré et rendu à un éclat éblouissant, la jeune noblesse impatiente de signaler sa magnificence et son policé, chaque corps d'état et jurande préparant sa brigantine ou sa barque. Henri arrivait aux frontières de l'État vénitien le 10 juillet; il était reçu à Ponteba par Hieronimo Mocenigo, lieutenant du Frioul; à Venzone, par quatre ambassadeurs de la Seigneurie, puis après une entrée triomphale à Trévise, on allait quitter la Terre-Ferme. Mais au village d'embarquement attendaient soixante sénateurs et les procurateurs de Saint-Marc, vêtus de manteaux d'or et de pourpre, et venus dans soixante gondoles étincelantes apporter au roi l'hommage de la Sérénissime. Le prince prit place dans une gondole d'or et la flottille suivit la route de San Giuliano, San Secondo, San Luigi et San Cristoforo, où le cortège rencontra quarante autres gondoles magnifiques, montées par quarante jeunes gentilshommes des plus nobles familles de Venise, envoyés par la Seigneurie pour faire le service d'honneur auprès de Sa Majesté. Le roi couchait à Murano le 17, visitait le lendemain au matin les verreries de l'île, et, dans son enthousiasme, accordait la noblesse aux maîtres-verriers, puis, vers les trois heures d'après-midi, le doge Luigi Mocenigo, celui dont toute la famille se retrouve à l'hôtel Édouard André, dans les donateurs d'une *Circoncision* peinte par Tintoret, arrivait sur le Bucentaure, suivi de deux cents brigantines de guerre et de tout le Sénat, pour attendre le roi au Lido, comme à la vraie porte de Venise. Là, sous l'arc de triomphe du Palladio, commençait la réception officielle. Après un *Te Deum*, présidé par le patriarche Giovanni Trevisano, Henri se met à la poupe du Bucentaure, entre le légat du pape et le doge, et, au bruit du canon des deux *castelli*, aux éclats des trompettes et musiques guerrières, au milieu d'une flotte de près de six mille vaisseaux, galères, brigantins, frégates, barques et gondoles, tous parés de bannières, d'étoffes et de couleurs resplendissantes, et sous les derniers feux d'un soleil mirant son coucher dans tous les ors du palais des doges, le jeune

roi de France, dont les yeux ont surtout vu la terne rivière de Seine ou le palais de Cracovie, aperçoit, se déroulant à son regard ébloui, la ville de tous les enchantements. Et pendant huit jours, ce furent des réjouissances ininterrompues. Régates avec mariniers et nautonnières, comédies, festin royal chez le doge, bal dans la grande salle du Conseil, où deux cents patriciennes, parmi les plus nobles et les plus belles, chargées de diamants et de perles à profusion, dansèrent des pavanes en son honneur avec les plus élégants gentilshommes, cantates mythologiques, feux d'artifices, visite au célèbre cabinet de médailles du patriarche d'Aquilée et à l'Arsenal, combat des Castellani et des Nicolotti sur le pont des Carmes, séance du Sénat pour l'élection d'un pregadi où le roi, nommé à l'acclamation patricien de Venise, prit part au vote et mit sa boule d'or sur le nom de Giacomo Contarini : rien ne devait manquer à la suite des ravissements du royal voyageur. Et il avait encore le temps de visiter la ville en son privé, de se faire portraicturer par Tintoret et d'improviser des sonnets à la belle Veronica Franco. De ce passage, où Henri avait su conquérir le cœur de tous par des manières simples et nobles, par un visage riant, le Sénat décidait de conserver le souvenir. Alessandro Vittoria dessinait le cadre d'une inscription commémorative au sommet de l'escalier des Géants, et le Vicentino recevait commande d'une peinture pour la salle des Quatre-Portes du palais ducal. De cette composition, le musée de Fontainebleau possède l'esquisse, en petit, dont l'envoi fut fait, en son temps, à la cour de France. La scène est l'instant du débarquement au Lido[1].

Le mardi 27 juillet, le doge et le Sénat accompagnaient le prince jusqu'à Lissa-Fusine, où l'on se disait adieu et la galère royale mettait le cap sur Padoue. Les quatre ambassadeurs de la Seigneurie, dont Henri n'avait pas été quitté depuis Venzone et six procurateurs voulurent le reconduire jusqu'en Terre-Ferme. De ces derniers se trouvait Federico Contarini. On s'engagea sur le canal de la Brenta. Marc-Antonio Barbaro nommait au roi chacun des palais des deux rives. Arrivé à Mira, devant celui de Contarini, le prince était supplié par le procurateur de vouloir bien le visiter, et d'y prendre collation. Sa Majesté accédait de la meilleure grâce et débarquait là quelques heures, avant d'aller loger le soir à Moranzano, chez Pietro Foscari.

1. Le beau livre de MM. Pierre de Nolhac et Solerti, *Il viaggio di Enrico III in Italia* (Turin, Roux, 1890), est une mine de haute curiosité pour le détail de ce séjour.

G. B. Tiepolo pinx.

Héliog. Braun et Cie

CONTARINI RECEVANT HENRI III À MIRA

Partie centrale d'une fresque de Tiepolo.

(Collection Edouard André.)

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Clement Paris

Pour perpétuer le souvenir de sa joie et de l'honneur jeté sur sa villa, Contarini faisait graver au-dessus de la porte une inscription reconnaissante et dont le texte sera loin d'être déplacé ici :

HENRICVS VALESIVS REX CVM E POLONIE
REGNO QVOD EIVS SVMME VIRTVTI MERITO
FVERAT DELATVM IN GALLIA. CAROLO FRATRE IX
REGE VITA FVNCTO AD PATRIVM ET AVITVM IRET
HAC ITER FACIENS VLTRO AD HAS ÆDES DIVERTIT
TOTA FERE ITALIA COMITANTE ANNO SALVTIS
MDLXXIIII. VI. KAL. SEXTIL. TANTÆ HUMANITATIS
MEMOR FEDERICVS CONTARENSVS D. M. PROCURATOR
FVNDI DOMVS M. P.

Les descendants de Federico ne manquèrent pas de tenir précieusement à ce titre d'honneur écrit aux regards de tous. Mais, plus de cent cinquante ans après, l'un d'eux trouvait néanmoins un peu froide pour le décor de son palazzo cette brève formule latine et voulut l'animer d'une illustration. Venise venait, d'ailleurs, de voir surgir un jeune maître peintre, dont tous saluaient la parenté directe avec Paolo, et capable de mettre en goût de commandes tous les patriciens. L'arrière-petit-fils de Federico Contarini pouvait donc faire sortir de l'inscription ancestrale toute une scène lumineuse et brillante, et s'en vint trouver Tiepolo. Giambattista s'inspirait sommairement du Vicentino du palais ducal et peut-être aussi d'une autre *Arrivée d'Henri III au Lido*, peinte par un contemporain pour les Foscari et maintenant au palais épiscopal de Leitmeritz, en Bohême; mais ces antécédents ne préoccupaient guère son imagination et il s'installait à Mira pour y peindre du Tiepolo... surtout personnel.

Et voilà comme la fuite de Cracovie amène à la collection Édouard André. Et maintenant la fresque peut parler d'elle-même. Elle est tout un jour sur le meilleur de la jeunesse de Giambattista, au moment précis où, sortant de l'initiation de son vrai maître Sante Piatti et de l'influence ambiante du Véronèse, il a déjà fait bien siennes, à force de soleil et de génie décoratif, les pratiques techniques de l'un et le mode de haute inspiration de l'autre.

Le roi, galant et d'une avenance heureuse, a franchi la dernière marche de l'escalier de la Brenta et tend la main au vieux procurateur incliné. La famille et les serviteurs de Contarini, empressés sous le portique d'entrée, regardent, curieux. Pour un œil un peu au fait du monde habituel des modèles de Tiepolo, il y a là plus d'une figure

de connaissance. La grande jeune femme à la robe blanche brochée d'or, et dont le cou et le bas de jupe sont garnis de perles, est le premier modèle de Tiepolo, avant la Cristina; le petit page porteur du coussin se retrouvera dans l'*Embarquement d'Antoine et Cléopâtre*, au palais Labia; l'esclave maure à la tunique rouge violacé, courant rejoindre un lévrier tenu par un nain, c'est Alim, le modèle... noir de l'artiste; et ce lévrier lui-même, on sait d'où il est venu poser chez Tiepolo : il appartient à la belle Hélène Barozzi di Pietro, femme de Nicolas Balbi; et jusqu'au mignon king-charle frétillant d'aise aux pieds d'Henri III, on le reverra sur les marches du *Festin de Cléopâtre* du palais Labia, puis, bien plus tard, soit lui-même, soit sa descendance directe, dans un portrait de la femme de Tiepolo par Longhi. Les têtes des deux chevaux blancs de droite, blancs comme les huit chevaux du carrosse de l'empereur à Vienne, se retrouvent maintes fois aussi, et dans la *Sainte Hélène* de l'Académie de Venise, et dans *Ferdinand le Catholique, vainqueur des Maures*, du musée de Budapest, et au palais Labia, et au palais Canossa, à Vérone. La physionomie du roi, empruntée au Vicentino, et celle de Contarini, d'après un portrait du Tintoret, sont d'un Tiepolo ressenti : il en est de même d'une figure d'homme d'armes, se dégageant d'une colonne de droite avec une sorte de colère impatiente, pour essayer d'entrevoir la scène. Le gentilhomme de la suite d'Henri III, M. de Villequier ou M. de Pibrac, a des traits et une expression italo-français de la plus originale recherche. Le groupe des femmes de gauche, tâchant à maintenir la curiosité tumultueuse d'un enfant, se profile en lignes bien vivantes. Au second plan central, sur l'autre rive de la Brenta, une église et les maisons de Mira, paysage très fidèle, animé de toute une foule, et puis le large ciel bleu chargé de nuages d'un rose tendre, montant de terre comme les fumées d'un immense feu de joie irisé. Et ce ciel n'est pas seulement de l'air et de la lumière pour les oiseaux, c'est l'élément de la joie de vivre, et de tous les vrais optimismes du bonheur d'être. Jamais peut-être, dans son œuvre pourtant surabondante de gaietés d'âme et de brosse, Tiepolo ne donne davantage la sensation de la peinture heureuse de peindre et devenue le besoin d'un esprit et d'un œil obsédés de la ligne et du ton, comme le musicien l'est de sa libre chanson. La qualité du coloris participe de la joie, plus spéciale encore, de cette composition : le mauve gris du costume du roi, le rouge-brique du manteau de Contarini, le vieux rose inexprimable de l'étendard flottant, le vert tendre et le lilas du parasol ombrageant le sénateur, le lilas exquis du pourpoint du page.

le blanc du mantelet du seigneur français, la tunique rouge-tuile violacé du nègre, le rouge des roues du carrosse et de la poupe de la galère royale amarrée, les bleus, les jaunes, les gris-perle, les orange

LION DE MARBRE DU XIVe SIÈCLE DU PALAZZO CONTARINI.

(Hôtel Édouard André.)

de partout, et jusqu'au perroquet bavardant d'un chapiteau, pas une note de cette palette prestigieuse dont l'œil ne soit émerveillé : c'est la lumière de la couleur comme la couleur de la lumière.

Deux compartiments détachés flanquent cette fresque, en manière de loggia à balcons ouvragés. Dans celui de droite, une jeune véni-

tienne, à robe vieux rose, se dissimule un peu derrière son éventail, et les propos d'un galant, derrière elle, paraissent lui compléter le plaisir du spectacle, au mieux de sa coquetterie. La gauche représente, en robe jaune, une autre vénitienne, mais celle-là tout à la satisfaction de voir et se penchant à la balustrade; un pas près d'elle, un homme à la barbe grisonne, et dont le modelé de tête est l'un des meilleurs dessins de Tiepolo, sans aucun doute un portrait.

Cette fresque, d'un rétrospectif si souriant et personnel, avait eu déjà deux antécédents dans la série commençante des ouvrages de Tiepolo. Une première fois, lors de ses travaux de tout début à Udine, pour le patriarche Daniel Delfino, il avait reçu commande du municipe d'une peinture d'histoire locale : *Conseil tenu dans l'arène de Malte, le grand-maître et le chapitre de l'Ordre décidant de recevoir la noblesse d'Udine*. Ce tableau, maintenant au musée d'Udine, a l'aspect animé et la facture toute de franchise. C'est merveille d'y voir la jeune fantaisie de Tiepolo traiter son premier sujet seizième siècle avec une aisance sereine, dont les scrupules de costumes, à cent ans près, n'embarrassent pas sa libre brosse. Plus tard, les Soderini lui commandaient pour leur palazzo de Narvesa, dans le Trévisan, plusieurs fresques, dont une à sujet de famille, l'*Entrée à Florence de Tomaso Soderini, l'an 1502*. Cette composition, demeurée intacte et toute fraîche encore, est d'une saveur magistrale. On y est frappé de l'expressive beauté de tête de Soderini, mais cela n'a nulle raison d'étonner, car les débuts variés de Giambattista en avaient fait un portraitiste à plusieurs occasions : le portrait du doge Cornaro surtout restait une précieuse marque de ces essais physionomiques.

Le plafond à fresque de la salle Henri III, complétant la décoration de Tiepolo au palazzo Contarini, a été transporté sur toile et marouflé dans la salle à manger de l'hôtel Édouard André. C'est un vaste rectangle tout aérien. Penchés à une balustrade faisant pourtour et dont le premier exemple vient de Mantègne, des vénitiens et vénitiennes regardent, en bas à travers l'atmosphère, l'entrée du roi dont la Renommée sonore et trois amours, l'un porteur des deux couronnes de France et de Pologne, l'autre du collier de sénateur, le troisième de la corne d'abondance, annoncent à tire d'ailes joyeuses la présence céans. L'œil détaille ces personnages avec une curiosité ravie. A un angle, une femme, costume orange, sous un parasol vert, puis des hommes à hauts chapeaux, des hallebardiers, et jusqu'à un singe; d'un autre côté, toute une file de femmes, retenant des enfants prêts à vouloir choir pour approcher le roi.

J.-B. Tiepolo pinx.

Héliog. Braun et Cie

CONTARINI RECEVANT HENRI III À MIRA

Parties latérales d'une fresque de Tiepolo

(Collection Edouard André)

Imp. A. Clément, Paris

A l'originalité riante de la conception, s'ajoute un charme de facture très surprenant : cette fresque produit l'effet de fondu et d'enveloppe d'une peinture à l'huile.

Les deux lions... parrains de la villa, devenus les gardiens du vestibule central de l'hôtel, sont du XIVe siècle : eux ont vu Henri III en personne; ils sont ses témoins authentiques, et en remontreraient de beaucoup à Tiepolo, s'ils lui gardaient rancune de ne pas les avoir fait figurer dans sa composition, mais leur emplacement sur la Brenta même les sortait du cadre de l'artiste, et c'est sans doute un bonheur, car Mme André ne les eût peut-être pas acquis avec un semblable zèle, s'ils avaient fait double emploi. Toutefois, il est plus prudent de glisser sur la fantaisie de cette hypothèse, en présence de ces marbres d'un style vraiment héroïque; et puis, pour tout dire, ils introduisent de loin à une haute galerie (dont l'une des portes, venue du palais des ducs d'Urbin, ne sera pas le moindre émerveillement), galerie servant de cadre à l'une des plus précieuses collections de bronzes, de marbres, d'objets d'art et de peintures du XVe siècle.

Pour importante soit-elle, la fresque de l'*Henri III* ne doit pas faire oublier les autres Tiepolo de l'hôtel. L'un, plafond circulaire à l'huile, placé dans le deuxième salon Louis XV, est une allégorie de vive saveur de coloris. Un guerrier, — est-ce Mars, est-ce un héros vénitien? — assis sur des nuages, sa cuirasse près de lui, semble goûter le premier repos de la gloire. La Renommée vole proclamer sa valeur, la Paix vient de lui arracher sa pique, et toutes deux agitent des couronnes de lauriers. Un amour s'échappe de son côté avec une branche d'oliviers; un second petit génie lutine une couronne de prince.

Les deux autres peintures sont des fresques transportées sur toile, et non encore mises en place. La plus vaste, un octogone destiné au grand salon Louis XV, est de ces créations symboliques où l'inépuisable souplesse décorative de Tiepolo se jouait toujours à l'aise, et dont les seuls patriciens destinataires pouvaient au juste goûter les allusions, les nuances. Environ vers le centre du sujet, Hercule assis sur le lion de Saint-Marc, sa massue à son côté. Près de lui, une figure allégorique, soutenant une colonne de la main droite et étendant la gauche au-dessus d'un vase en brasier. Non loin, un amour se jouant d'une épée. Plus haut, un guerrier soutenu par un amour, tient une couronne de victoire dans chaque main et se dispose à laurer Hercule et la femme. Un peu plus bas, à droite, une autre

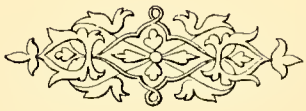
femme, sans doute la Prudence, un serpent à la main, la boule du monde sous le bras droit, et le collier de sénateur entre ses doigts. Tout en bas, un sanglier tué, et une femme renversée paraissant appeler du secours. La qualité des tons, surtout les rouges, les orange, les bleutés, y est du tiépolesque le plus caractérisé.

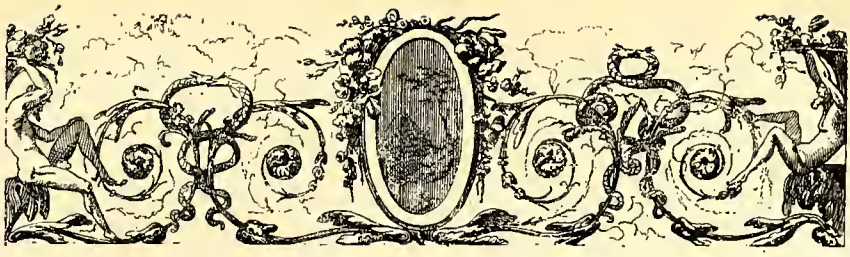
La seconde fresque, ovale et de dimension moindre, décorera le cabinet de travail. La Paix, avec son rameau et sa colombe voltigeante, met la main sur l'épaule de la Guerre en cuirasse et en armes. Au-dessous, un amour avec la balance de la Justice. Plafond évident d'une vieille famille de judicature. La robe bleu tendre et orange de la Guerre et la sorte de jupe mauve-lilas chatoyant de la Paix, sont d'un mélange exquis. A considérer ces trois peintures décoratives, une même réflexion ne peut manquer de venir aux moins familiers avec l'œuvre de Giambattista : presque tout le XVIIIe siècle français procède de Tiepolo, et Boucher et ses suivants sont les ombres gracieuses et roses du maître plafonneur.

On ne saura jamais trop gré à la collection Édouard André de s'être ainsi mise à même de servir notre art décoratif contemporain.

Et l'on sort de cet hôtel, où le malheur vient de faire un tel vide, comme si la mort eût été jalouse d'un trop beau rêve d'art et de bonheur; on en sort, également partagé entre le souvenir durable des chefs-d'œuvre admirés et une reconnaissance émue envers ceux, dont le grand goût et le grand cœur surent former une aussi belle collection, et cela pour la réserver à la France.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.





JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II

MALGRÉ les tiraillements et les scissions dont les artistes des deux derniers siècles donnèrent plusieurs fois le spectacle, les unions n'étaient pas rares entre gens épris d'un même idéal, façonnés par la même solide éducation et vivant des mêmes ressources : de Le Brun à Joseph Vernet, que d'alliances on pourrait citer, où se retrempait encore le sentiment profond de la solidarité qui fut la force et la gloire des anciennes corporations et l'excuse de leurs ingérences tyranniques ! Tout irrégulier qu'il devint par la suite, Perronneau ne dérogea point à cette constante tradition, puisqu'il épousa l'une des filles du miniaturiste Louis-François Aubert.

En analysant dans ses précieux *Inventaires et scellés d'artistes* (II, pp. 215-216), le procès-verbal dressé à la requête des héritiers d'Aubert, M. Jules Guiffrey faisait observer avec raison que, par la nature même de leurs œuvres, les miniaturistes et les peintres en émaux sont voués à une obscurité presque inévitable et que leurs peintures

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, p. 5.

de dimensions restreintes restent le plus souvent cachées dans des collections particulières. Louis-François Aubert n'a point été mieux partagé que ses confrères : le Louvre n'a rien de lui et son nom manque à tous les répertoires biographiques. Néanmoins, il n'est pas impossible de retrouver sa trace. Sous le n° 383 de la vente posthume du marquis de Calvières (1779) figurait un pastel signé *L. Aubert* et daté de 1744, dont Gabriel de Saint-Aubin nous a laissé un vague croquis, représentant un peintre assis devant son chevalet, tandis que son élève tient auprès de lui une boîte à couleurs. Le baron Schwiter avait de même recueilli un dessin colorié au pastel, d'un gentilhomme debout et vêtu d'un habit violet, signé *Louis Aubert*. Si rien ne nous y autorise, rien ne nous interdit non plus d'attribuer ces deux pastels (et la date du premier serait une présomption d'authenticité) à Louis-François Aubert, dont le nom est tombé plus d'une fois sous les yeux de M. Louis Courajod, soit en retrouvant dans les archives de la maison du roi (O[1] 1927 A), une pétition du sieur Aubert, en faveur de son fils, élève de l'École Royale des Élèves protégés, soit en relevant le brevet qui le pourvoyait du titre de peintre en émail du Roi (O[1] 95), soit, enfin, en reproduisant cet article du *Journal* de Duvaux (avril 1754, n° 1738), qui nous le montre peignant une tabatière d'écaille garnie d'or émaillé, dont Mme de Pompadour avait fourni le dessus.

Le 3 novembre de cette même année 1754, Jean-Baptiste Perronneau et Louise-Charlotte Aubert signaient par-devant Me Demeure et son confrère un contrat en bonne et due forme, aux termes duquel les futurs époux reconnaissaient apporter en dot six mille livres en deniers, quatre mille livres en meubles et linge et seize mille livres de douaire. L'original du contrat, qui existe dans le minutier du successeur de Me Demeure, est, suivant l'usage, contre-signé par les personnages les plus qualifiés connus des deux familles, par les témoins, par les parents et par les amis. Ces noms célèbres ou obscurs ne sauraient nous laisser indifférents, car plusieurs appartiennent à l'histoire et d'autres sont ceux de gens qui avaient servi ou devaient servir de modèles à l'artiste. Le contrat avait été présenté d'abord à Jean-Louis de Gontaut-Biron, duc de Biron, pair de France, abbé de Moissac, et à Michel Bouvard de Fourqueux, procureur général de Sa Majesté en sa Chambre des Comptes ; venaient ensuite les témoins du peintre : Louis-Jean Gaignat, écuyer, conseiller du Roi, receveur général des consignations et des requêtes du Valois (le fameux bibliophile) ; Louis-Félix de Boutancour, écuyer, prêtre,

docteur de Sorbonne; Barthélemy-Augustin Blondel d'Azincourt, lieutenant-colonel d'infanterie, chevalier de Saint-Louis, intendant des Menus-Plaisirs; Ch. Giraud, orfèvre; J.-B. Massé, conseiller de l'Académie de peinture; Pierre Peter de Pape, bourgeois de Paris et Marie-Agnès Dubois, son épouse; Louis de Pape fils; Isaac van Rynwald, « hollandois »; J.-B. Lafontaine, sellier des petites écuries du Roi; Jean-Louis Babaut, bourgeois de Paris; Laurent Cars, graveur; Gérard Baudet, avocat au Parlement; Julien Le Roy; Philippe-Charles Legendre de Villemorien, administrateur général des postes; Jean La Roche et Sauveur La Roche, arquebusiers du Roi; Charles-Jacques Billaudel, intendant ordonnateur des bâtiments du Roi, contrôleur du château de Choisy; Charles du Ruisseau, avocat au Parlement. Les témoins de la future épouse étaient pour la plupart des artistes ou des négociants que leur profession mettait en rapport avec Aubert : François-Joseph Marteau, graveur en médailles du Roi, et Geneviève Girard, son épouse, oncle et tante de Louise-Charlotte; Geneviève-Valérie Marteau, sa cousine; Ch.-François Aubert de Rigny, procureur au Parlement, son cousin; Jean Ducrotoy, marchand orfèvre; Jacques Charlier, peintre du Roi; Michel-Ange Chasles, peintre ordinaire du Roi; puis venaient une sœur, Marie-Françoise Aubert, Geneviève Collin, Madeleine Nérat, veuve Tourolle, Claude-Charles-Dominique Tourolle, Charlotte-Félicité Tourolle, Marguerite-Françoise Coquelin, « tous amis ».

Le mariage fut célébré le 9 novembre 1754, à l'église Saint-Barthélemy, paroisse des époux Aubert, demeurant alors place Dauphine, et Perronneau emmena sa jeune femme à ce domicile de la rue Fromenteau que lui assigne à cette date la liste annuelle publiée par l'Académie Royale[1].

1. D'après ces listes, devenues fort rares, comme tous les documents de même nature, on peut reconstituer la série des divers logements occupés à Paris par Perronneau; on le retrouve tour à tour : en 1753, rue Fromenteau; de 1756 à 1759, au bas de la rue des Fossés-Saint-Victor; en 1760, rue de la Madeleine, faubourg Saint-Honoré, dans la maison de M. de La Chapelle; en 1762, rue Notre-Dame-des-Victoires, la cinquième porte cochère à droite en entrant par la place; en 1764, rue de Cléry, vis-à-vis de la rue du Gros-Chenet; de 1765 à 1769, rue du Bouloir (*sic*), près l'hôtel de Hollande; en 1770, rue de la Jussienne, près la rue Soly, maison de M. Buret; en 1771, au petit Charonne, la dernière maison neuve à gauche; de 1772 à 1779, rue du Petit-Carreau, au coin de la rue du Bout-du-Monde; en 1780, au petit Charonne; en 1783, rue Saint-Victor, maison de M. Dufresnoy. L'abbé de Fontenay avait donc deux fois raison en observant que l'instabilité de Perronneau « fut une des singularités de sa vie ».

Le Salon de 1755 le retrouva fidèle à son poste. Des dix-huit portraits qu'il y envoyait, sept sont anonymes et les noms des trois autres (*Mme Vanville tenant un bouquet de barbeaux ; le Prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas*, et sa sœur *la Princesse Charlotte de Lorraine, abbesse de Remiremont et de Mons*), sont présentement tout ce qu'on sait de cet envoi[1]. Seule, la *Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province,* — brochure rare, que Mariette n'avait pu se procurer, mais que possède la Bibliothèque de la Ville, — formule, au sujet du portrait du prince Charles de Lorraine, une remarque désobligeante, dont l'iconographie peut néanmoins faire son profit : « M. Perronneau, dit-elle, a mis sous nos yeux un portrait colossal en cuirasse. Respect à part dû au prince qu'il représente, ce portrait eût pu figurer au plafond du dôme des Invalides, s'il eut été plus fier de couleur. Tous ses autres portraits sont gris et portent un air commun. Je vois avec chagrin la décadence d'un si jeune académicien, qui avait paru promettre davantage. »

Bien qu'il ait, en cette même année, signé quatre fois au registre des procès-verbaux de l'Académie Royale, — et le fait vaut la peine d'être noté, parce qu'il ne se renouvellera plus, — Perronneau ne semble pas avoir assisté au règlement de la succession de son beau-père. François Aubert n'avait pas joui longtemps de son titre de peintre en émail du Roi : le 20 octobre 1755, il s'éteignait dans l'appartement qu'il était venu occuper depuis le mariage de sa fille aînée, rue du Four, paroisse Saint-Sulpice. Son testament, rédigé le 23 mars de l'année précédente, instituait pour exécuteur testamentaire François-Joseph Marteau, qui chargea le notaire Martel de procéder à la liquidation et au partage entre la veuve et les trois enfants (deux filles et un fils mineurs). Outre des meubles usuels sans grande valeur, Aubert laissait des métaux et bijoux dont la prisée fut faite par Hubert-Léon Cheval de Saint-Hubert, orfèvre, quai des

1. A l'année 1755 se rattachent deux autres portraits, dont l'un deux n'est connu aujourd'hui que par la gravure. Le Musée d'Orléans possède l'original de celui du juriconsulte Daniel Jousse, superbe peinture à l'huile, qui a malheureusement souffert ; reproduite par F. Lucas, d'après un dessin de Jacques de Favanne, en tête du *Traité de la sphère* (1755, in-12) du magistrat devenu mathématicien. Le second portrait est celui du docteur Pierre Poissonnier, daté de 1755, d'après l'estampe exécutée en 1774 par G.-P. Benoît, aux frais de Louis-François Rigaut, médecin et physicien de la marine. Il y a deux états de l'inscription placée au bas de la planche dont je possède une contre-épreuve peut-être unique.

Orfèvres, et Barnabé-Augustin Mailly, peintre en émail, quai des Morfondus, mais l'inventaire insinué au Châtelet (et pour ce motif retrouvé par M. Campardon et M. Guiffrey) ne fait pas mention des biens que le défunt possédait, paraît-il, en Champagne, comme on le verra bientôt, et dont la mise en valeur ne laissa pas que de causer de cuisants soucis à Perronneau.

Fut-ce pour subvenir à ces charges nouvelles, fut-ce pour s'assurer une clientèle éloignée de Paris par la lenteur, la cherté et la rareté des communications, que Perronneau a fait à cette époque son tour de France? Toujours est-il qu'en 1756 nous le trouvons à Bordeaux. De ce premier séjour dans une ville opulente entre toutes datent plusieurs de ses portraits et de ses meilleurs. L'un d'eux, longtemps conservé au château du Petit-Verdus, et acquis depuis par M. Groult, m'a été décrit en ces termes par M. Charles Marionneau, correspondant de l'Institut, dont j'aurai plus d'une fois à citer l'obligeant concours et le jugement éclairé :

« Parmi ces portraits, huit sont au pastel et probablement tous de Perronneau ; quelques-uns ne sont pas signés ; d'autres ne portent qu'une signature peu lisible au crayon, et l'un, le plus remarquable, selon moi, serait daté de 1756. Il représente un jeune homme de vingt-cinq à trente ans, à mi-corps, tête nue, cheveux poudrés ; il est assis dans un fauteuil, accoudé sur le bras droit ; la tête de face est légèrement inclinée vers la gauche à l'opposé du mouvement du corps ; le costume se compose d'un habit et d'un petit gilet de soie rouge tendre, d'une cravate blanche, d'un jabot brodé, sur lequel se détachent des roses jaune thé, fixées à la boutonnière de l'habit légèrement entr'ouvert. Cet ensemble est d'un goût et d'un arrangement très gracieux, qu'augmente encore la physionomie intelligente et distinguée du personnage, unie au charme de l'exécution de cet admirable pastel[1]. »

Rappelé à Paris par des questions d'intérêt, Perronneau envoya au Salon de 1757 « plusieurs portraits sous le même numéro » et force m'est bien d'imiter le laconisme du livret, car je n'en sais pas davantage. D'autres portraits, commencés depuis longtemps, n'atten-

1. M. Laliment, au château de la Touratte, près de Bordeaux, possédait en 1890 le portrait au pastel d'un jeune homme appelé M. de Beauséjour, signé à droite en haut : « *Juillet 1756, par Perronneau* », et qui doit dater de la première tournée du peintre dans le Bordelais. Le Louvre a reçu récemment de M. Henri de Fonbrune et exposé dans la section des dessins un autre pastel, daté aussi de 1756, représentant M. Jean Couturier de Flottes, à l'âge de vingt-trois ans.

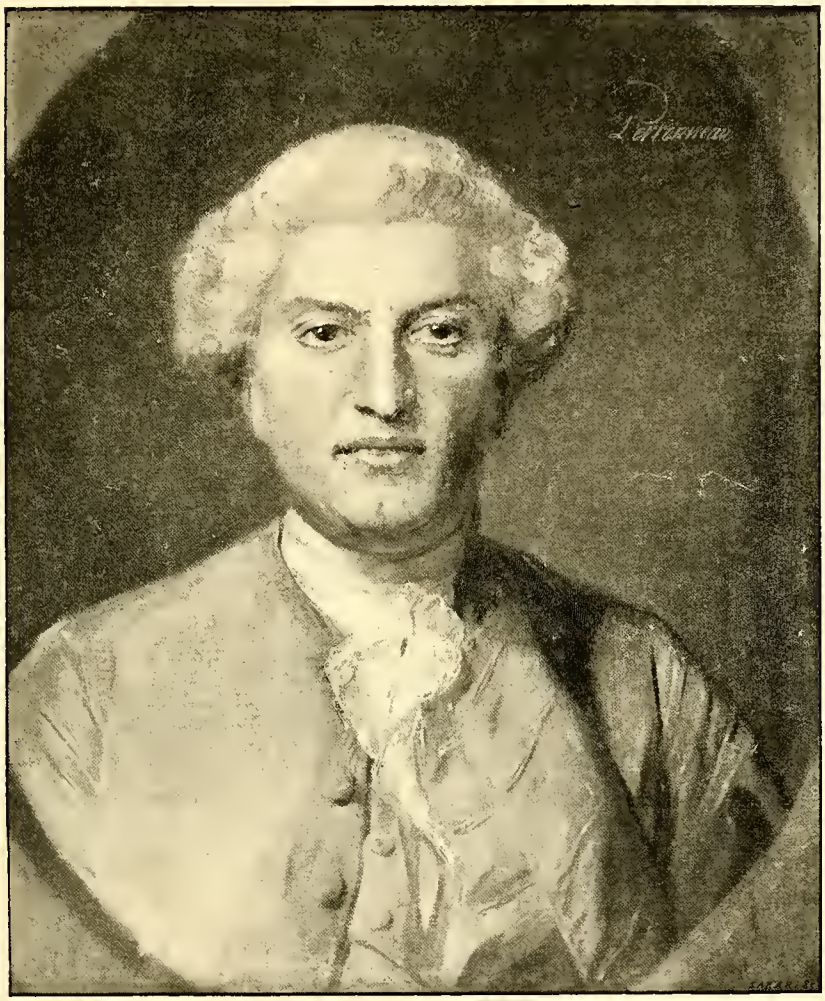
daient qu'un moment de loisir du modèle ou de l'artiste : tel était le cas de ceux de Cochin et de Robbé de Beauveset, neveu de Desfriches et lié avec la plupart des amis de son oncle. Robbé entretint avec celui-ci, jusqu'à la fin de sa vie, une correspondance intime et fréquente, dont M. Georges d'Heylli a jadis extrait tout ce qui était relatif au procès et à l'exécution de Damiens, et emprunté à la même source de nombreux fragments pour l'intéressante notice biographique qui ouvre ce coquet volume[1]; mais il avait précisément négligé les passages suivants, qu'Eudoxe Marcille a pris depuis la peine de copier à mon intention et qui nous révèlent d'amusantes particularités sur les procédés de travail de Perronneau :

(1757) — Ah! mon cher oncle, que c'est un cruel métier d'être mannequin! Ce diable de Perronneau exigea, hier, de ma complaisance que j'endossasse la casaque de soye de mons Cochin qui, pendant ce temps, était aux noces de Mlle Jombert, dont, par parenthèse, je n'ai pas été prié; il exigea, dis-je, en outre, que je tinsse le bras gauche tendu, ayant un porte-crayon entre l'index et le pouce, et que je restasse dans cette gênante attitude, la journée entière, mon dîner néanmoins prélevé sur ce temps là. J'ai cru que le poids du levier que formait mon bras étendu emporterait ma clavicule. Jamais Spartiate n'a poussé si loin la patience. Je me suis tenu comme un terme dans cette gênante attitude, avec un beau serment cependant de refuser à jamais quiconque me proposerait de faire de ma carcasse un homme d'osier, et de me mannequiniser ainsi. Mon très cher, quand vous verrez le gracieux minois de Cochin, qui semble vous parler, vous direz : c'est bien la voix de Jacob, mais ce sont les mains d'Esaü. Je vais chez mon peintre à dix heures, pour recevoir ma dernière façon d'habit, après quoi l'on enchâsse le nouveau saint, dont la translation dans votre muséum se fera après qu'il aura été exposé un mois à la vénération publique.....

(1758) — Nous partons sans faute, mon très cher, en chaise de poste, vendredi matin, pour arriver à dîner à Villegagnon, où nous ne resterons certainement que dix jours. Vous aurez de mes nouvelles aussitôt que j'y serai arrivé. Ma tête est d'un fini étonnant : pas le plus léger trait ne lui est échappé. La séance de samedi m'a cruellement fatigué. Perronneau m'a tenu sur les jambes une demi-journée entière, toujours dans la même attitude. Mon nez lui a fait souffrir les douleurs de l'enfantement. Il dit qu'il renoncerait au métier, s'il fallait qu'il accouchât tous les jours de pareil nez. Il

1. *Le Parlement, la Cour et la Ville pendant le procès de Robert-François Damiens* (1757). *Lettres du poëte* Robbé de Beauveset *au dessinateur Desfriches, publiées pour la première fois, avec notice, notes et documents inédits, par* Georges d'Heylli. Paris, Librairie générale, 1875, in-12, tiré à 200 ex.

y trouve autant de finesse que Marcel trouve de choses dans un menuet. Il ne lui reste que l'habillement à achever. L'habit de soye bleue qu'il me taille relève on ne peut mieux la figure. La tête sort de la toile et menace



ROBBÉ DE BEAUVESET, PAR PERRONNEAU.
(Musée d'Orléans.)

de l'épigramme quiconque la regarderait de travers. Je ne sais si vous n'entendez pas le style métaphorique : j'aurais dû pourtant vous y habituer. Je vous dis cela à propos de ce que vous ne me dites rien des frais qu'il faut nécessairement faire pour me mettre en état de paraître décemment

au Salon. La glace et la bordure sont, je pense, une affaire de 30 ou 36 livres; il n'est pas naturel que Perronneau les tire de sa poche; j'en ferai les avances. J'emporterai là-bas le prologue de Boucher et, si la verve m'en dit, je le finirai en Brie. Je n'irai pas aujourd'hui chez Perronneau, parce que, comme amateur, j'ai une loge de retenue à la Grève, pour assister au spectacle que doit me donner un graveur de mes voisins, qui s'est avisé, il y a eu hier huit jours, d'assassiner de douze coups de poignard un huissier au Parlement[1].

(1759) — Je serais inconsolable si quelqu'un vous faisait la cour avant moi. M. Thibout[2], à qui j'ai lu votre lettre et qui vous attend comme Vernet fait les gens, je veux dire les bras ouverts, vous prie de vous prêter de bonne grâce à cet arrangement. Mon bon ange me fit dernièrement faire au Luxembourg la rencontre de Perronneau. J'étais avec M. Thibout. Je ne manquai pas à me plaindre bien haut du martyre qu'il me fait souffrir, en me tenant depuis sept ans sur le chevalet, sans me donner le coup de grâce. Il sentit ce que cela voulait dire, et sur le champ le jour fut pris pour reprendre et continuer ma figure. Cochin est mon camarade de Grève; nous sommes sur le chevalet à côté l'un de l'autre. Trois vacations passées sur mon ébauche ne l'ont pas rendue reconnaissable. Je me vois sur la toile comme dans un miroir. Il a voulu que je lui récitasse des vers pendant sa composition, et je le voyais saisir avidement et transporter rapidement sur la toile tout le feu qui sortait de ma déclamation. Son intention est de me pendre au Salon en regard avec mons Cochin, et il compte que nous ferons deux pendus d'assez bonne mine. Vous y verrez aussi Vernet, qu'il a rendu avec toute l'âme qu'y aurait mis La Tour, et quelques autres que vous ne connaissez pas et qui sont très bons à voir. Le fâcheux de l'aventure est que ce n'est pas pour moi que monsieur travaille, et que c'est à vous que ce portrait est destiné, de façon que je n'aurai même pas le plaisir de vous en faire le cadeau.

Écoutez, monsieur mon oncle, quand je me donne, je me donne *in puris naturalibus*, c'est à vous de faire les frais de ma friperie, si vous ne voulez voir votre neveu en des postures d'indécence qui vous feraient honte.

Je suis enchanté que M. Le Noir[3] ait réussi à peindre aussi parfaitement ma germaine aînée[4]. Est-ce que nous ne verrons pas aussi le

1. Je ne sais ni à quel prologue, ni à quel crime Robbé faisait allusion

2. M. Thibout est l'imprimeur Thiboust, qui avait demandé à Perronneau son portrait et celui de sa femme, exposés au Salon de 1750, et aujourd'hui inconnus.

3. Simon-Bernard Le Noir, autre méconnu de talent, sur qui l'on peut consulter une courte, mais intéressante notice de A.-H. Taillandier, dans la *Revue Universelle des Arts*, tome XIII, pp. 21-22, ainsi que les catalogues des musées d'Orléans et de Besançon.

4. Mme Desfriches.

malin petit chat[1], guettant sa proie sur la toile? Il ne manque que cela pour compléter la famille.

Le portrait de Robbé a été donné au Musée d'Orléans par M. Gatineau. Quant à ceux de Cochin et de Joseph Vernet, la trace en est actuellement perdue, aussi bien que celle des quatre « têtes » sous le même numéro, inscrites en même temps au livret de 1759. Le portrait de Laurent Cars, exécuté vers la même époque, est passé de la galerie de l'Académie, où la rarissime *Description* de Dargenville signale sa présence en 1781, au Musée du Louvre; il y tient aujourd'hui le premier rang parmi les chefs-d'œuvre du pastel français.

On a vu, par les fragments de Robbé, que Perronneau gardait pendant des années entières des portraits inachevés, et c'est à ces retards même qu'il faut demander l'éclaircissement de contradictions en apparence inexplicables : ainsi, les *Livres de raison* de Joseph Vernet font foi qu'il fut absent de Paris de 1753 à 1759, pour exécuter sur place cette série des ports de France, demeurée son meilleur titre de gloire, et bien que le nom de Perronneau ne figure ni dans ses carnets, ni sur le livre d'adresses reproduit par Léon Lagrange, il est probable que le portrait exposé en 1759 fut ébauché quelques années auparavant, sans doute à Bordeaux même, où Joseph Vernet vint résider au commencement de 1757.

Si les habitudes méthodiques de ce dernier ont rendu la tâche de son biographe attrayante et facile, celui de Perronneau n'a point à compter sur de pareilles ressources, et c'est à grand'peine que, dans cette existence vagabonde, la chronologie reprend de temps à autres ses droits trop souvent méconnus. De son séjour à Lyon, en 1759, nous avons cependant plusieurs preuves irréfragables : d'abord une lettre de compliments à ses collègues, indiquée, mais non transcrite au procès-verbal du 14 janvier (éd. Montaiglon, VII, p. 89), puis la mention inscrite par Jacques-Charles Dutillieu[2] sur son memento intime de l'exécution de son portrait et de celui de sa femme, Benoîte Sacquin, longtemps conservés par leurs descendants, qui ont dû plus tard s'en défaire, et réunis ici une dernière fois. Perronneau avait gardé de l'accueil du ménage un souvenir particu-

1. Mlle Desfriches, plus tard Mme Cadet de Limay.

2. Voir le *Livre de raison de Jacques-Charles Dutillieu, publié et annoté par* F. Breghot du Lut. Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1886, gr. in-8°, orné des portraits de M. et Mme Dutillieu et sur le contenu de cette très intéressante publication, le compte rendu qu'en a donné la *Revue de l'Art français*, 1887, pp. 63-64.

lièrement reconnaissant, comme en témoigne la lettre inédite suivante, qui renferme aussi plus d'une énigme probablement à jamais insoluble[1].

MONSIEUR,

Il i a lontemps que j'aurois eu l'honneur de vous écrire si je n'avois eu envie de voire monsieur Bachelier, qui est introuvable, estant à la Cour ou à Sèvres : je l'ay vu et lui ay fait vos compliments, et aussi sur plusieurs de ses ouvrages dont il fait une lotterie ; c'est très beau. Il nous a donné un grand tableau d'une Résurrection[2], peint d'une manière trouvée par M. le c. de Queylus, qui est de peindre à fraisque et, quand cela est fini, de passer de l'huile par derrière. Je ne croi pas cette façon bonne.

Je ne vous ay point écrit aussi parcequ'étant arrivé à Paris, j'ay trouvé les affaires de famille pour des partages et arrérages de terre si embrouillé que j'ay esté obligé d'aller en Champagne où tout est terminé et arangé. J'y ai trouvé de la mauvaise foix, du moins de la négligence pour des orfelins, des maisons point loué depuis quatre ans, des réparations exorbitante, enfin le revenu depuis la mort de mon beau-père sans fruit. Quant à Paris, il n'i a point d'argent, beaucoup de manquemant de parolle de gens qui ne paient qu'en parti. Enfin j'ay haté mon voyage d'Italie affin de terminé mes affaires et aussi de me montré au sallon ; mais je le continuerai peut-estre cet hivert; je verrai Milan, Gennes, etc. C'est Mgr le prince Charles qui me décidera : il est fâché que depuis quatre ans son grand portraict ne soit pas fini[3].

Je ne puis assé vous remercier à tout égard des bontés dont vous m'avez honoré à Lion; j'en sens tout le prix. C'est aussi par le sincère attachement que j'ay pour vous, monsieur, que j'ay été mortifié de ce que vous prite dans un sens moins avantageux la lettre que j'eu l'honneur de vous

1. Cette lettre, dont l'autographe m'appartient, et celles qu'a publiées jadis M. Jules Dumesnil (voir plus loin), sont, à ma connaissance, les seules lettres de Perronneau qui nous soient parvenues; il n'en a passé aucune dans le commerce, car j'ai tout lieu de croire qu'une lettre signée de ce nom, adressée à M. de La Tour, secrétaire du Roi (vente Parison, 1856, n° 166), émanait d'un des homonymes du peintre, substitut du procureur général au Parlement, tout comme une autre lettre du même personnage, retrouvée dans les papiers du prince Xavier de Saxe et conservée aux archives départementales de l'Aube. J'ai respecté dans cette transcription l'orthographe qui est déplorable, mais j'ai rétabli la ponctuation presque partout absente ou défectueuse.

2. La *Résurrection de Jésus-Christ*, peinte à l'encaustique, a figuré au Salon de 1759 avant d'être placée à Saint-Sulpice.

3. Comment le grand portrait du prince Charles, exposé au Salon de 1755, n'était-il pas terminé en 1759 ? Peut-être s'agissait-il d'une répétition.

écrire de Turin[1], mon intention n'ayant esté que de vous donner le témoignage de ma bonne volonté à vous servire ; je vous doit exactement tout ce que j'ay fait à Lyon ; je vous en proteste ma sincère reconnaissance. Vous auray une teste de moy que je vous priray d'accepter ; je ne puis vous dire quand ; ce ne sera pas pour macquitter, mais comme un tribu de tout ce que je vous doit. Assuré madame de mes obéissanses ; je lui soitte une bonne santé. Ditte bien des choses pour moy à monsieur Hémard[2] ; je ne puis assé le remercier des marques d'amitiés qu'il m'a témoigné ; j'assure aussi de mes respects madame Hémard.

J'ay l'honneur d'estre, monsieur, avec bien de la reconnaissance,

Votre tres humble et tres obéissant serviteur,

PERRONNEAU.

A Paris, ce 1er sbre 1759.

Mon adresse est à l'Empereure Tibere, quay de la Mégisserie.

Bien des compliments, s'il vous plaist, à M. Douet[3] que j'estime à tout égard.

L'excursion de Perronneau en Italie (où très probablement il ne dépassa pas Turin) dut être fort courte, puisqu'elle eut lieu entre janvier et septembre 1759, et il ne semble pas qu'il ait donné suite à sa velléité de la recommencer. En revanche, il fit en Hollande un premier séjour de deux ou trois ans et ne reparut qu'au Salon de 1763, avec les portraits de *M. Asselaer*, de *M. Hauguer*, de *M. Guelwin* et de *M. Tolling ;* mais il n'avait pas rapporté en France ceux de Gérard Meermann, aujourd'hui conservé au Museum Weestreeno-Meermianum de la Haye et gravé par Daullé pour être placé en tête des *Origines typographicæ* (Leyde, 1765, 2 vol. in-4°) du modèle ; de Théophile de Cazenove[4] ; de M. et Mme van der Waëyen et de leur gendre, Antoni Warin[5], ainsi sans aucun

1. Cette lettre, qui eut fourni sans doute de précieuses indications, ne s'est pas retrouvée dans les papiers de Dutillieu.

2. Gabriel Eymard, bourgeois de Lyon, beau-frère de M. et Mme Dutillieu par sa femme, née Madeleine Sacquin. M. F. Breghot du Lut possède les portraits des deux époux, signés *Perronaud* (*sic*) *1759*. Un long abandon dans un grenier leur a été par malheur fort préjudiciable.

3. Douais, dessinateur des fabriques de Lyon et très habile artiste.

4. Le portrait de Théophile de Cazenove appartient actuellement à l'une de ses descendantes, Mme Georges Dambmann, à Lyon. Il en existe une copie moderne à l'huile, qui a été envoyée au conseil de ville de Cazanovia (État de New-York).

5. Les portraits de la famille van der Waëyen m'ont été gracieusement signalés par M. de Weede, conseiller de la légation des Pays-Bas à Paris. Ils sont datés de mars 1763 et représentent deux vieillards, l'un de soixante-dix-huit et l'autre de soixante-quinze ans. Leur gendre (descendant d'un religionnaire chassé de France par les dragonnades), avait alors cinquante et un ans.

doute, que beaucoup d'autres, dont la trace est actuellement perdue[1].

Les pastels ou peintures, que Perronneau avait rapportés ou plutôt terminés à Paris durent également faire retour à leurs légitimes possesseurs et n'ont pas reparu depuis ; aussi ne sera-t-il pas inutile de consigner ici les renseignements qui permettront de les dépister.

Il suffit d'avoir consulté l'un des livrets des Salons du XVIIIe siècle ou n'importe quel autre répertoire de la même époque, pour être édifié sur le sans-gêne avec lequel les contemporains orthographiaient les noms propres, fussent les leurs, à plus forte raison ceux d'origine étrangère, et les clients de Perronneau n'avaient point échappé à la commune règle ; je puis, du moins, grâce en partie à M. Henry Havard, donner sur l'état civil de chacun d'eux des éclaircissements dont les lecteurs néerlandais de la *Gazette* sont instamment priés de tenir compte.

A propos d'une lettre de La Tour à M. de Marigny, datée d'Amsterdam, 21 juillet 1766, et publiée dans cette même revue en 1885 par M. Jules Guiffrey, j'ai eu l'occasion de dire que le « M. Noggnère », l'hôte du peintre, était le même que le *M. Hauguer* du livret de 1763 et de mettre au jour un projet de testament, par lequel La Tour lui léguait son célèbre portrait de l'abbé Hubert. Petit-fils d'un banquier hollandais résidant à Paris et qui joua, sous la Régence, un certain rôle dans le monde de la finance et de la galanterie, Daniel Hogguer, né à Paris le 26 octobre 1722, mort à Hambourg le 29 mars 1793, deux fois échevin d'Amsterdam, en 1748 et en 1757, avait obtenu, le 12 septembre 1773, la substitution en sa faveur du titre de baron que la Suède avait accordé à son grand-père pour récompenser ses services diplomatiques. La collection de tableaux et objets d'art qu'il avait laissée à son fils, Paul-Ivan, fut, après la mort de celui-ci, dispersée en 1817, mais le portrait peint par Perronneau ne figure pas au catalogue.

La famille Hasselaer a fourni plusieurs membres à l'échevinage d'Amsterdam, et je serais fort en peine de décider si notre peintre eut affaire à Gérard-Arnold Hasselaer, qui fut plénipotentiaire des Pays-Bas au congrès d'Aix-la-Chapelle (1748), mort en 1766 à soixante-

1. A cette série, on peut toutefois rattacher un beau pastel, récemment acquis par M. Paul Sohège, à Paris, et représentant, d'après une note ancienne collée au revers du cadre, *don Pablo Antonio de Barrenechea y Novia, marques de Puente-Fuerte*. Ce personnage avait été nommé, en 1761, ministre d'Espagne près des États-Généraux des Provinces-Unies et il est fort probable que son portrait (signé, mais non daté) est contemporain du premier séjour de Perronneau en Hollande.

huit ans, ou à l'un de ses deux parents Cornelius et Peter Hasselaer ; le premier, échevin en 1749 et le second, membre du collège échevinal d'Amsterdam en 1767, année de sa mort. Joseph Vernet avait bien enregistré la commande de deux marines et quatre vues de Rome ou de ses environs, livrables en novembre 1752, moyennant quatre-vingts écus pièce, à « M. Haslard, gentilhomme hollandois », mais cela ne nous aide guère à déterminer l'identité de ce galant homme.

Plusieurs membres de la famille Geelwinck avaient été également investis de fonctions municipales, entre autres Nicolas Geelwinck, quatre fois échevin, de 1735 à 1745, et bourgmestre en 1747, et ses deux fils, Jean et Nicolas, appelés aux mêmes honneurs, l'un en 1765, l'autre en 1764 et 1766. Enfin, M. Havard me signale un Ægidius-Willem Tolling, institué commissaire en 1751 et dont le nom rappelle celui d'un des amis et modèles de Rembrandt.

La Hollande n'avait pas fourni seule à Perronneau le contingent de son envoi : on voyait encore au Louvre les portraits de *M. et Mme Trudaine de Montigny* (en ovale); de *Mme de Tourolle* (sans doute l'une des signataires du contrat de mariage du peintre), et celui qu'il serait le plus désirable de retrouver, *Mme Perronneau faisant des nœuds ;* plus, si l'on en croit Mathon de la Cour, un pastel (non porté au catalogue), représentant un jeune enfant, auquel il trouvait, ainsi qu'au portrait de M. Hogguer, « beaucoup de caractère ».

Entre cette première absence et celles qui allaient suivre et se multiplier, il y eut une accalmie dans la vie errante de Perronneau. On le vit par deux fois signer au registre de l'Académie (3 septembre 1763 et 31 décembre 1764); on le vit même (et ceci est plus important), acheter, le 29 décembre 1765, au prix de 16,000 livres, une maison, sise à la barrière de Montreuil et attenant aux terres de l'abbaye Saint-Antoine, mais ce n'était encore qu'une résidence d'été, car sa femme mit au monde, le 10 novembre 1766, un fils qui fut baptisé à Saint-Eustache et reçut les prénoms de Alexandre-Joseph-Urbain.

Aux Salons de 1765 et de 1767, Perronneau ne s'était pas laissé oublier. Au premier figuraient quatre portraits à l'huile, *M. Maujé*, *Mlle Perronneau*, *M. Denis* (tableau ovale), une *Tête* (portrait) également ovale et trois pastels, *Mlle de Bossy*, *Mlle Pinchinat en Diane* (tableau ovale) et *Mme Miron*. M. Maujé était-il ce procureur au présidial de Rennes qui, — passe-temps assez inattendu de la part d'un magistrat, — avait cherché et, croyait-il, trouvé ce secret de fixer le pastel, dont la recherche fut, au siècle dernier, ce que le pourchas de la pierre philosophale avait été au moyen âge? C'est

possible. Quant à Mlle Perronneau, son état civil n'est pas moins obscur; il faut renoncer à voir en elle, comme le supposait M. Reiset, la fille de l'artiste, mais plus vraisemblablement une sœur, trop jeune en 1754 pour signer à son contrat, tout comme « le jeune écolier, frère de l'auteur », du Salon de 1746. Les explorations récentes de M. le marquis de Granges de Surgères dans les comptes des États de Bretagne[1], lui ont permis de discerner un architecte entrepreneur des bâtiments du Roi à Compiègne de toute une dynastie d'ingénieurs fontainiers du Roi à Versailles, portant les uns et les autres le nom de Denis, et je n'aurais point songé à ce rapprochement, tout à fait hypothétique, si je ne savais que Perronneau recrutait volontiers sa clientèle parmi ses camarades ou ses congénères. Si les destins de Mlle de Bossy sont pour nous lettre close, les noms de Mlle Pinchinat et de Mme Miron nous ramènent à des réalités plus tangibles, car elles appartenaient toutes deux à ce petit groupe d'amis orléanais, vers qui la pensée de Perronneau retournait volontiers, durant ses pérégrinations lointaines, et où Thomas-Aignan Desfriches, l'hôte, l'émule et l'ami de Cochin, de Vernet, de Wille, de Watelet, etc., tenait, comme de juste, le premier rang.

C'est à Orléans que furent peints, en 1765, les portraits de Robert Soyer[2], l'architecte du pont de la Loire; de Mlle Desfriches, mariée peu après à l'ingénieur Cadet de Limay, alors adjoint aux travaux de Soyer et plus tard inspecteur des turcies et levées, avant de succéder à Perronnet dans la direction de l'École des Ponts et Chaussées; en 1766, ceux de Mme Fuet, légué au musée de la ville, par M. Souque, et de Lenormant du Coudray, beau-frère de Desfriches, exposé seulement au Salon de 1769, en même temps que celui de sa nièce.

Si le livret du Salon de 1767 n'inscrivait pas au nom de Perronneau « plusieurs têtes au pastel, sous le même numéro », et parmi lesquelles, sans doute, la charmante figure de l'*Aurore*, reproduite ici pour la première fois, nous serions autorisés à croire qu'il n'y avait pris aucune part, car il n'y a pas, cette fois, à compter

1. *Artistes Français des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles* (1681-1787). *Extraits des comptes des États de Bretagne, réunis et annotés* par le marquis DE GRANGES DE SURGÈRES. Paris, Charavay frères, 1893, in-8° (publication de la Société de l'Histoire de l'Art français).

2. Voir la *Notice sur Robert Soyer, ingénieur des ponts et chaussées*, par M. EUDOXE MARCILLE. Orléans, H. Herluison, 1884, in-8°, portrait gravé à l'eau-forte par Teyssonnières. Ce portrait à l'huile, retrouvé par M. Marcille aux environs d'Orléans, fut acquis par lui pour le musée, au prix de 100 francs.

sur les précieuses indiscrétions de Mariette ou de quelque autre en marge d'un exemplaire du livret, encore moins, et pour cause, sur celles de la critique ; la raison de ce silence est trop singulière

L'AURORE, PAR PERRONNEAU.
(Musée d'Orléans.)

pour qu'on ne me permette pas de la rappeler, d'après l'aveu même de l'instigateur de cette mesure. En rédigeant l'inventaire de la collection de documents sur les arts, commencée par Mariette, continuée par Cochin et poursuivie par Deloynes jusqu'aux premières

années de ce siècle, M. Georges Duplessis avait relevé les deux notes suivantes, inscrites l'une au-dessous de l'autre, sur le feuillet de garde de l'*Explication* du Salon de 1767.

Cette exposition, dit Mariette, n'a produit aucune critique ; ceux qui s'y étoient jusqu'à présent exercés se sont lassés de dire des sottises et très sagement ils ont pris le parti de garder le silence.

Et Cochin de répliquer aussitôt :

M. Mariette n'a point sçu la cause du silence des critiques en cette année. J'étois assez bien voulu de M. de Sartines ; je lui représentai que nous mettions nos noms à nos tableaux et que nous étions insultés par des gens qui ne se nommoient pas, et que, sous ce couvert, ils nous disoient souvent des injures assez grossières, que si l'on exigeoit d'eux qu'ils se nommassent, sans empêcher qu'ils ne disent leur avis, cela du moins pourroit les rendre plus circonspects et plus honnêtes. M. de Sartines goutast mes raisons et exigea qu'ils missent leurs noms à leurs brochures ; pas un ne le voulut et ils ne firent pas imprimer leurs écrits. Mathon de la Cour y fut le premier pris ; il vouloit bien mettre de la Cour, mais on exigea son nom en entier et il ne le voulut pas. Mais M. Pierre, qui sçut cet obstacle que j'avois apporté, s'avisa de m'en faire une querelle, prétendant que c'étoit paroistre avoir peur, qu'il falloit narguer les critiques ; je fus si piqué de cette tracasserie que, l'année suivante, je ne continuai point ma demande et les critiques reprirent de plus belle.

Seules, les feuilles munies de privilèges en règle et les correspondances manuscrites échappèrent à cet ostracisme, mais il n'y a rien à tirer, pour notre sujet, des comptes rendus du *Mercure* et de l'*Année littéraire*, non plus que des *Mémoires secrets*, où Perronneau est seulement nommé en compagnie de Drouais fils et de Roslin. Le rédacteur (très probablement Pidansat de Mairobert) cite de ce dernier les portraits de *Mme la marquise de...* (*Marigny*) « avec un déshabillé du matin » et de *Marmontel* (non porté au livret). Diderot fait pis : après avoir assez longuement décrit le premier, sous le nom de Perronneau, et ajouté que le second « pourrait être » de lui, il les restitue en terminant, à leur véritable auteur. Cette « niche », comme l'appelle M. Reiset, serait inexcusable, si l'on ne savait que lorsqu'elle fut connue du public (1798), son auteur n'était plus là pour en rougir, ni sa victime pour s'en plaindre.

(*A suivre.*) MAURICE TOURNEUX.

LE CENTENAIRE DE LA LITHOGRAPHIE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

Comme il arrive en pareil cas, les vieux, ceux qui avaient réputation déjà faite sous l'ancien régime ou sous l'Empire, n'allèrent en général que discrètement vers l'invention nouvelle. A citer comme début est une petite *Tête de femme*, d'après Greuze, d'un peintre peu connu, Jean-Antoine Laurent (né en 1763), datée du 18 décembre 1815, et qu'une note manuscrite nous donne pour le « premier essay imprimé devant M. le duc Decazes, par M. de Lasteyrie, à son retour de Munich ». On en est encore à Demarteau. Autrement adroit et libre déjà est le portrait que fit Girodet, le 4 août 1816, de son ami Coupin de la Couperie. Viennent ensuite Guérin et Regnault, chargés par l'Institut d'examiner le procédé Engelmann, et crayonnant vers la même époque, l'un quatre petites allégories pâlottes, l'autre deux grandes têtes d'étude. Chose curieuse : Gros, dont la jeune école allait se recommander comme d'un précurseur et d'un chef, et dont les élèves tiennent dans l'histoire de la lithographie si belle place, ne paraît intéressé que

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XV, p. 45.

médiocrement, à en juger par deux seules tentatives faites en 1817, scènes orientales, dont la minceur d'effet et l'emphase un peu vide ne sont pas sensiblement au-dessus du *Cosaque*, de Lejeune. Prud'hon lui-même, qui semblait si bien né et choisi d'avance pour tirer du procédé tout ce qu'il peut donner de velouté et de grâce, ne s'y décide que tard, en 1822, à la veille de sa mort, en pleine vogue commençante, laissant d'ailleurs dans sa *Famille malheureuse*, comme dans l'*Enfant au chien* et dans la *Lecture*, d'exquis modèles d'interprétation et de sentiment. Ingres enfin, en 1825 seulement, crayonne son éternelle *Odalisque*, tant de fois prise et reprise, et où il croyait bonnement, sans doute, refaire la *Vénus* du Titien.

Il y eut quelques exceptions, toutefois, à la règle, et où de plus âgés en remontrèrent même aux jeunes pour l'ardeur d'enthousiasme et de foi. Parmi les plus nettement décidés en faveur du système, et qui, par la parole ou l'exemple, firent certainement le plus pour son succès, il faut citer en première ligne les deux Vernet, Carle et Horace, le père peut-être encore plus que le fils, quoique approchant de la soixantaine, mais ayant gardé toute sa flamme et son entrain de jeunesse. Dès 1816, ils ont le crayon en main, et c'est entre eux une rivalité d'adresse dans ce travail enlevé et facile, vers lequel ils vont comme à un sport ou à une mode bien portée. Un reste de parfum et de grâce XVIIIe siècle chez l'un, un peu plus de modernité chez l'autre, c'est tout ce qui les distingue. Encore le plus souvent leurs œuvres se confondent, chevaux et chasses, soldats, scènes de la rue, et Horace, au début, n'est qu'une doublure de Carle. Le père, en plus d'une occasion, fut même l'instigateur, et on peut supposer s'il applaudissait, quand ce grand garçon dont il était fier troussait « en dix minutes » un hussard ou un grenadier. Ces esprits aimables et peu profonds, par leur situation mondaine établie, leur réputation, leurs amitiés nombreuses, firent plus pour lancer le genre que tous les efforts réunis de Lasteyrie, d'Engelmann et de Delpech, qui venait de s'établir à son tour. Leur manière égale et grise, leurs sujets furent longtemps regardés comme le suprême bon ton. Ce fut à qui s'y mettrait. Ce qui reste la part personnelle d'Horace, c'est le petit soldat français, fricoteur, maraudeur, ayant toujours le mot pour rire et la réplique prête, type médiocrement relevé, mais fait pour plaire à un peuple ami du vaudeville, qu'il a vu le premier et dont le succès fut énorme. Il commence aussi à glisser çà et là l'empereur, et, en art au moins, la légende napoléonienne est partie de lui.

Ami et contemporain de Carle Vernet, Jean-Baptiste Isabey,

nature distinguée et fine, orientée d'instinct vers les choses modernes, ne fut pas non plus des moins vifs à s'engouer à sa suite. On a en général trop peu remarqué tout ce qu'il y eut de neuf, d'original et de charmant en ces lithographies de début. Le genre est à peine né, et déjà il raffine ; il cherche les tons, la demi-teinte, l'enveloppe

RUE DU GROS-HORLOGE, A ROUEN.

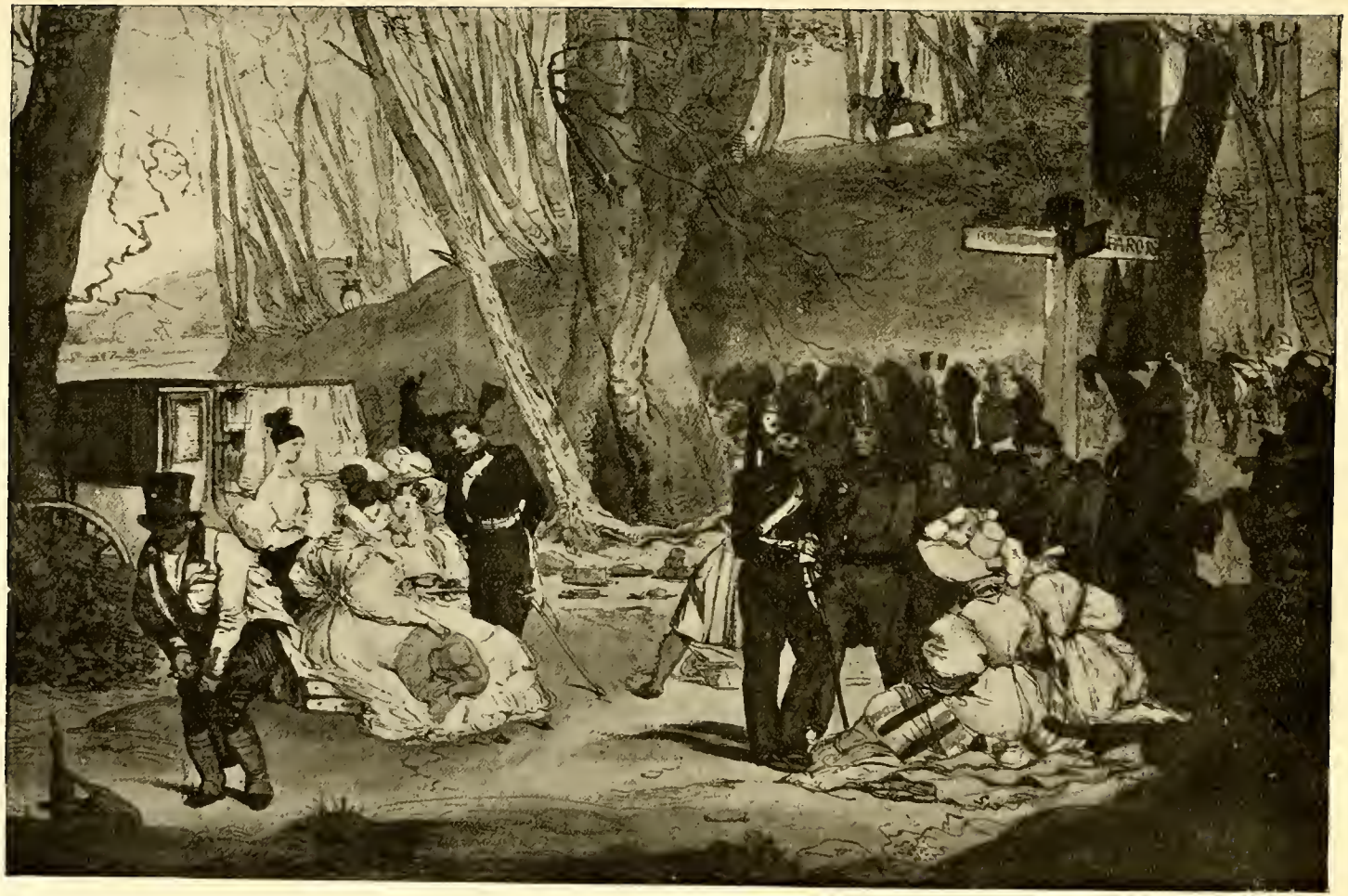
Lithographie de Bonington.

harmonieuse et délicate ; il va vers la couleur ; il est bien au-dessus des Vernet comme talent et comme art. Un peu trop imitateur, en ses caricatures, du genre alors tant aimé de l'Anglais Rowlandson, non seulement il a jeté sur pierre, avec une souplesse souvent merveilleuse, quelques-uns de ces légers portraits de femmes au charme impalpable et fragile, aux fronts nimbés de voiles, qui avaient fait la vogue de ses miniatures ; mais, en certains cas, il se renouvelle, il

invente. Dès 1818, en une série de petites pièces, dont une des plus charmantes, la *Leçon de chant*, quoique non signée ni datée, doit faire partie, instruit par les Hollandais peut-être (on le sent pour une ou deux), il se joue des complications lumineuses, ou rend la vérité toute simple en son naturel et sa grâce. Avant Bonington même, apparu un des premiers dans la vaste publication du baron Taylor, qui, à partir de 1820, apporte à la lithographie, en même temps qu'au goût renaissant de l'histoire, un appoint si précieux, il sait comprendre et restituer le passé, trouver la couleur juste qui convient. Son *Escalier de la grande tour du château d'Harcourt*, où descend si joliment dans la lumière un couple Louis XIII, n'est pas seulement une pièce blonde et fine, d'exquise qualité; c'est un début déjà parfait dans cet ordre de reconstitutions historiques, où les romantiques mettront plus tard toutes leurs fièvres, et qui aboutira à Meissonier.

Le gendre de Carle Vernet, Hippolyte Lecomte, Hersent, Vigneron, Demarne, Xavier Leprince, le vieux Boilly surtout, auquel allait se joindre bientôt Pigal, dans l'observation un peu commune des types populaires, bien d'autres oubliés aujourd'hui ou d'un moindre renom, ont tenu aussi leur place en cette période primitive. Mais l'élan de quelques jeunes emporte tout. L'école de Gros ici prend la tête, et sous ce nom il faut ranger, non seulement les élèves directs ayant passé par l'atelier, mais ceux qui subirent au plus haut point l'influence, comme Géricault ou Delacroix.

Le plus important du groupe, sinon comme art, au moins par l'action qu'il exerça et la popularité extraordinaire qu'il eut de son temps, c'est Charlet. Il est le premier, d'ailleurs, qui ait fait de la lithographie, simple distraction en général pour les autres, l'occupation presque unique de sa vie si remplie, qui ait fait prendre le procédé au sérieux et l'ait transformé en gagne-pain. Au début, il eut des velléités héroïques. Porté et soutenu sans doute par l'exemple de Gros, dont il recevait encore les leçons, rêvant déjà de chanter les gloires de l'Empire et les prouesses du soldat français, il le fit d'un accent mâle et simple, qui donne à ses premières lithographies, exécutées de 1817 à 1820 environ — toutes monochromes et grises, toutes brutales qu'elles soient parfois — une véritable grandeur, une saveur de pages d'épopée. Mais le succès ne leur étant pas venu, il accorda autrement sa lyre, et, se contentant de reprendre et de continuer Vernet, avec une pointe de vulgarité faisant piment, adopta sa manière définitive, la plus connue, la plus fêtée, où la petite histoire



LE CAMP DE LUNÉVILLE.

Lithographie de Lami.

sentimentale alterne avec la plaisanterie de caserne, où tout se trouve, le pire et l'excellent, qu'il ne faudrait pas entièrement mépriser toutefois : car elle nous a valu Raffet. Très fin exécutant, ayant, de plus, fortement contribué, avec Béranger, son rival et son pendant en gloire, à propager le culte de Napoléon, leur commune idole, il prépara au futur créateur de la *Revue nocturne*, à la fois la matière et le moule de ses premiers chefs-d'œuvre. Près d'eux, quoique un peu dans leur ombre, Bellangé sut dire aussi son mot.

D'autre envergure est Géricault, le hardi novateur, auquel l'art moderne doit tant, qui accéléra et poussa en avant le mouvement parti de Gros vers ces deux forces si difficiles à unir, la couleur poétique et le réalisme. Il se mit à la lithographie presque en même temps que Charlet, influencé et dirigé en partie par lui dans sa première manière pâle et claire, vouée aux sujets militaires, aux soldats de l'Empire, et où il atteignit vite le maximum de l'éloquence et de la vigueur dans l'expression. Mais sa gloire date surtout du voyage à Londres, en 1820, où, ayant fait connaissance avec la peinture anglaise et appris à aimer les tons vibrants, les notes vives, il trouve et crée d'emblée, parfaite en naissant, une formule nouvelle qui lui appartient en propre et qu'on n'a point dépassée. La lithographie désormais n'est plus un dessin ; c'est presque une peinture, et qui peut lutter d'éclat avec les aquarelles les plus enlevées, avec les huiles les plus vigoureuses. La belle série imprimée chez Hullmandel, où il a sondé si profondément les misères du paupérisme anglais, où dans ses études de chevaux il arrive à des chefs-d'œuvres comme l'*Entrée de l'entrepôt d'Adelphi*, qui annoncent et devinent toutes les conquêtes du naturalisme le plus moderne, marque en même temps, au point de vue de l'art spécial employé, toute une révolution dont les conséquences se sont indéfiniment répercutées.

Delacroix en ressentit fortement les effets. Il débutait vers cette époque par de petites lithographies pauvrettes et mesquines, des caricatures dans la donnée effacée qu'on avait aimée et généralement pratiquée jusque-là. Les pièces de Géricault, quand il les connut, durent être pour lui des révélations : elles répondaient à ses tendances et à ses goûts. On le voit, en effet, évoluer peu à peu à son tour vers la couleur, depuis ses planches de médailles antiques, ou le *Macbeth consultant les sorcières* (1825), jusqu'à la fameuse suite de *Faust* (1828), cette fougueuse déclaration de principes en faveur du moyen âge, ce manifeste endiablé, dont les exagérations et la folie même ont autant d'importance dans l'histoire du romantisme que la préface

de *Cromwell* ou qu'*Hernani*. Plus calme, plus rassis, ayant toujours sa flamme, mais plus maître de la diriger et de la conduire, il sut

PORTRAIT DE ED. ROBERT.

Lithographie de Devéria.

ensuite donner à son *Hamlet*, à son *Gœtz de Berlichingen* surtout, une éloquence et un brillant qui aujourd'hui nous touchent encore. Comme animalier, enfin, comme interprète des lions et des tigres, il est à mettre au premier rang, et ses lithographies en ce genre sont

d'un incomparable éclat, dépassent même de beaucoup celles de Barye, toujours un peu timide et gêné quand il n'a plus l'ébauchoir en main.

Dans une note différente, plus mesurée et plus fine, et en s'attaquant généralement à d'autres sujets, Bonington avant lui était déjà sorti de pair. Cet Anglais, que nous nous sommes habitués à croire un des nôtres, dans sa vie malheureusement trop courte, a eu des allures de Prince Charmant, auquel tout est facile et qui transforme tout ce qu'il touche en or. Déjà exquis comme aquarelliste et comme peintre, il fait ses débuts de lithographe en 1824, dans le volumineux recueil de Nodier et Taylor, et, sans effort ni peine apparente, s'aidant tout au plus de quelques trouvailles déjà faites par Isabey père, s'improvise maître incontesté du genre, devient un modèle et un guide pour ceux qui essaieront après lui de la lithographie d'architecture pittoresque. La *Rue du Gros-Horloge, à Rouen*, que nous reproduisons, si pleine de lumière blonde et délicate, si enveloppée d'air, est un échantillon parfait de sa manière. En de trop rares occasions, suivant en cela le goût général d'un temps où l'on idolâtrait Walter Scott, il prit plaisir aussi à faire revivre les époques disparues et le fit presque toujours avec un tact, une conscience, une justesse qui tiennent de la divination. Près de lui et de Delacroix seraient à mettre aussi les rénovateurs de la vignette, les Devéria, les Johannot, les Nanteuil et d'autres, qui surent parfois, même d'un en-tête de livre ou d'un titre de romance, faire un bijou d'arrangement ingénieux et pittoresque.

Deux charmants humoristes, deux observateurs spirituels et avisés de la vie contemporaine, Lami et Monnier, ont, sans qu'il y paraisse, joué également leur rôle de précurseurs, et orienté la scène de mœurs, l'un par son élégance, l'autre par ses charges de rapin, vers l'art d'un Gavarni. Si différents qu'ils soient de nature et d'esprit, on peut les joindre : car ils furent amis, s'étant connus peut-être dans l'atelier de Gros, et en certains cas se ressemblent, non seulement par le procédé employé — la lithographie à la plume, relevée d'un adroit coloriage à la main, qui lui donne le plus souvent un aspect limpide et frais d'aquarelle — mais encore par la façon de s'en servir et les sujets auxquels ils l'appliquent. Le plus habile, le plus franchement artiste des deux, évidemment guida l'autre, et c'est Lami qui dut prendre aussi l'initiative de ce *Voyage à Londres*, publié en commun, leur œuvre la plus exquise à tous deux, dont on regrette que l'exposition ne nous ait montré aucune pièce. Il avait débuté, d'ailleurs, des premiers dans le genre, comme

un jeune fou, dès 1817, par son *Arlequin et Scapin*, reflet si singulier de Watteau en cette époque encore sévère; puis, soudain assagi

SATISFACTION.

Lithographie de Jean Gigoux.

d'apparence, subissant surtout fortement l'influence des Vernet, avait continué par de petites pièces grises et ternes, simples pastiches de leur manière. La *Proclamation de la Constitution à Madrid* (1820), son œuvre la plus sérieuse de cette période, qu'on a eu raison

d'exposer, le montre déjà en possession d'un crayon fin et velouté. Mais sa vraie note devait rester de saisir au vol la jolie désinvolture des femmes élégantes de son temps, l'allure fringante des officiers à la parade, tous les mille petits riens de la vie des gens du monde, toutes les nuances fragiles de leur grâce. Les deux suites de la *Vie de Château* ou du *Camp de Lunéville* sont, en ce genre, la perfection même. Monnier, s'il l'eût voulu, aurait pu rendre et fixer aussi l'existence bourgeoise de son époque : il le fit une ou deux fois ; mais, avec cette impossibilité de s'arrêter à quoi que ce soit, qui le tourmenta toute sa vie, bohême incorrigible, il alla de ci de là, en échappées de caprice, en gamineries bouffonnes, dont ses *Mœurs administratives* sont peut-être le meilleur échantillon, un peu étriqué et mince en tout ce qu'il fit, jusqu'à ce qu'ayant créé son fameux type de Monsieur Prudhomme, il le traîne après lui comme un boulet.

Dans le portrait, la scène familière, jusque dans la gravure de modes, traitée par d'ingénieux dessinateurs, la lithographie donna des résultats excellents. Achille Devéria a été un des triomphateurs de l'exposition, et c'est justice : car il a compris et interprété en maître les figures contemporaines. Sans effort, comme en se jouant, il scrute une physionomie, arrête un caractère, montre un modèle dans sa pose journalière et dans le naturel de sa vie. Ingres même, en ses crayons, est presque dépassé par une sorte d'élan plus jeune, plus libre, plus aisé, où ne se sent nulle tension de la main, et qui d'emblée unit souvent l'éclat à la grâce. Le *Dumas assis* est depuis longtemps célèbre. Mais que d'autres seraient à citer, hommes ou femmes disparus, inconnus dont survit le charme ! Même des planches de costumes, tant il sait bien les faire porter, deviennent pour lui matière à des chefs-d'œuvre ; et ce n'est pas un mince honneur que d'avoir contribué en cela à former Gavarni, ce maître en élégances, ce raffiné Parisien, qui au début s'en inspira. « Quelque chose de plus, disait Gigoux de ses portraits, et ce seraient des van Dyck. » Il s'y connaissait, les ayant imités lui-même, ayant été enflammé par cette gloire naissante, quand il arrivait à Paris, pauvre écolier de province, muni de ses premières lithographies, paysages médiocres et tâtonnants. Il s'orienta vite vers ces œuvres distinguées et fines. Et c'est de là que sont en partie sortis, avec leurs qualités personnelles, leur note argentée si charmante, toute la série de ses portraits ou les trop rares et exquises petites scènes, du genre de celle que nous reproduisons.

En 1830, la lithographie bat son plein. Elle est devenue peu à peu le cliché, la formule universellement fêtée : tout le monde s'y

VÉNUS ANADYOMÈNE.
Lithographie de Chassériau.

met, tout le monde veut en faire. Aux Tuileries même on crayonne, et le duc d'Orléans, comme les princesses Marie ou Clémentine, comme le prince de Joinville, se piquent de s'y connaître et d'y faire œuvre d'artistes. Avant eux déjà, le futur comte de Chambord,

alors duc de Bordeaux et à peine âgé de dix ans, s'y était essayé, sous la conduite de son professeur, M. d'Hardiviller, en un dessin appliqué d'enfant, qu'on imprimait triomphalement à Saint-Cloud « sur sa presse ». Avec les amateurs vont se glisser bientôt les producteurs sans talent, les fabricants de toute marchandise ayant cours. C'est le beau temps des *macédoines*, ce genre artificiel et faux, né d'un caprice et figé par la mode. Même chez les meilleurs apparaissent çà et là des germes de mort : ce n'est plus la fraîche et vive spontanéité des débuts, si riche en découvertes ; on raffine, on perfectionne, on enjolive des choses déjà trouvées ; souvent ainsi on les tue. Le paysage, la marine, sont à peine nés, brillants, savoureux, pittoresques, sous la main d'un Paul Huet ou d'un Eugène Isabey ; et déjà, chez ce dernier, le procédé commence, que guette Lepoitevin, qui deviendra la règle. Cicéri est au bout, avec ses cours de paysage et ses trucs dont il donne la recette. Le portrait, si délicieusement créé par Devéria, aboutit aux œuvres léchées et froides d'un Grévedon, d'un Julien, d'un Léon Noël, aussi insupportables dans leur égalité uniforme et poncive que le plus ennuyeux burin. La seule poussée vraiment neuve, originale et forte, le seul apport nouveau, c'est la caricature sociale ou politique, qui prend alors une importance extraordinaire et entre résolument dans les voies où elle est toujours en partie restée. Il est à peine besoin de rappeler la place considérable qu'occupe dans l'histoire du genre Charles Philipon, moqueur acharné, homme d'esprit né pour battre en brèche les gouvernements et flageller les travers de son temps, fondateur de la *Caricature,* du *Charivari* et de tant d'autres journaux satiriques, dont l'activité incessante soutint, groupa, forma autour de lui toute une armée de combattants. Après les hommages tant de fois rendus, contentons-nous de saluer au passage les noms des principaux : Traviès, escorté de son éternel Monsieur Mayeux ; Grandville, entortillé, alambiqué, précieux, exploitant toute sa vie son fameux succès des animaux travestis, et, dans la lutte contre Louis-Philippe, distillant savamment des méchancetés compliquées ou du venin de conserve ; Auguste Bouquet, franc, mâle, emportant le morceau, excellent d'ailleurs dans le portrait ; des irréguliers comme Decamps, qui mordait violemment, quand il abandonnait pour un jour ses petites compositions colorées et brillantes, turqueries, chiens ou scènes de chasse ; par-dessus tout, Daumier, l'artiste inimitable, dont le crayon s'enfonce, s'écrase, sculpte et modèle ses personnages, terrible, fougueux, emporté, admirable surtout comme caricaturiste

politique, mais qui, pendant plus de trente ans, a pu soutenir sa verve et suffire à l'entrain d'une production constamment renouvelée.

MINEURS DU CREUZOT.
Lithographie de Bonhommé.

Près de lui se détachent au premier rang, autant par leur valeur que par l'importance du rôle joué dans l'art spécial qui nous occupe, deux hommes très différents de tendances et de goûts, aussi opposés que possible par le sujet, mais qui remplissent presque

seuls à ses côtés cette période de gloire à son déclin, Raffet et Gavarni : l'un sorti de Charlet à l'origine, mais l'ayant incomparablement dépassé, historien scrupuleux, chroniqueur infaillible, poète à l'occasion, qui sut faire tenir en ses vignettes, comme certains parnassiens en leurs sonnets, toute la grandeur d'une épopée, et plus tard, se renouvelant, devint même le premier de nos ethnographes ; l'autre, élégant homme du monde, brillant, fringant en ses débuts, symbole de toute grâce et de toute jeunesse, qui se fit peu à peu, au contact de la vie, une philosophie amère et désenchantée, et, semant ses folies ou ses désillusions, a toujours gardé son allure de grand seigneur un peu bohème et le charme de son crayon aux fraîcheurs veloutées. C'est le dernier mot, la dernière fusée du feu d'artifice.

Après eux, de leur temps même, la lithographie s'éteint et meurt. Daumier et Gavarni assistèrent, témoins impuissants et attristés, à sa lente agonie. L'eau-forte, qui vient de renaître et dont la nouveauté même est une séduction, attire désormais à elle toutes les forces vives de la jeunesse, suscite tout un groupe de créateurs nouveaux. La gravure sur bois, la photographie, toujours en progrès, fournissant des moyens plus rapides et commodes de transcription directe, font reléguer dans l'ombre le procédé d'autrefois, réputé bientôt arriéré et vieilli. Les seuls artistes, en dehors des anciens maîtres du genre, qui, de 1835 à 1850 environ, tentent encore de fixer sur pierre leur pensée, sont des isolés, ayant peu produit en général, et qui suivent en cela un reste de mode ou d'attrait romantique. Ce sont : Cham ou Bertall, en leurs œuvres de début ; Édouard de Beaumont, continuant Gavarni ; le sentimental de Lemud, tout imprégné d'influences allemandes, transmises par son ami Maréchal, le peintre-verrier de Metz ; Chassériau, l'exquis inventeur, maître et guide de tout le mouvement mystique moderne, dont l'*Apollon et Daphné* ou la *Vénus Anadyomène* sont comme les prémices de l'art d'un Puvis de Chavannes ou d'un Gustave Moreau ; Diaz, en quelques-unes de ses fantaisies romanesques ; Gustave Doré ou Charles Jacque, caricaturistes à l'origine, champions d'un romantisme un peu embourgeoisé. On trouve dans le nombre des raretés infiniment curieuses, comme l'*Apôtre Jean Journet* de Courbet ; le *Portrait de Baudelaire* en 1844, de E. Deroy ; un *Semeur* de Millet ; une *Tête de femme* de Cals, dont l'unique épreuve appartient à M. Rouart. Seraient à signaler enfin, comme ayant pu aider le genre à se survivre, et nous en ayant transmis, au moins, les derniers

débris : Hervier en ses fines petites notes de paysage, réminiscences de Paul Huet ou d'Isabey ; le pauvre Bresdin, dit Chien-Caillou, dont le *Bon Samaritain* reste le chef-d'œuvre; Bonhommé, inventeur de réalisme saisissant, comme inspiré, dans ses scènes de forge, de l'esprit d'un Lenain; Manet, dont les quelques pièces, la *Guerre civile*, le *Polichinelle*, sont d'un art très personnel et franc. Mais l'élan n'y est plus : ce sont caprices d'artistes que la foule soupçonne à peine. Les lithographes de reproduction, s'émiettant eux-mêmes tous les jours, sont désormais seuls maîtres.

A côté de la lithographie originale, et parallèlement à son histoire, il aurait pu être intéressant de montrer ce que fut la lithographie de reproduction et par quelles phases elle a passé. On y rencontre bien des œuvres de valeur, presque dès l'origine, depuis Aubry-Lecomte ou Sudre, jusqu'à Mouilleron ou Vernier, Soulange-Teissier, Sirouy ou Chauvel, jusqu'aux modernes efforts de Maurou ou de Lauzet, traducteur de Monticelli. Les romantiques en firent, qui ne sont pas des moins curieuses : croquetons pour la plupart, simples et sans prétention, faits pour être glissés dans une revue ou dans un livre, rendant la fleur et le charme d'une œuvre exposée au Salon, d'un tableau ou d'une sculpture d'ami. Entre leurs doigts, c'est presque une des formes de la lithographie originale : Jules Dupré et plus tard Français, pour ne citer qu'eux, sont là pour le prouver. Mais ce serait écrire tout un nouvel article après le premier, et, somme toute, les reproducteurs de profession eurent plutôt sur le procédé une influence néfaste. Ils ne pullulèrent jamais tant qu'aux pires époques de son histoire. C'est à essayer d'imiter leurs petites habiletés, leurs finesses, à vouloir faire à leur exemple de la lithographie un tableau, que les meilleurs se sont perdus et le genre empâté dans la formule. La chromolithographie ne fut pas toujours non plus une mine à chefs-d'œuvre.

Mieux vaut — sans empiéter sur les projets d'étude détaillée que la *Gazette* pourrait avoir au sujet de l'estampe moderne — noter au moins et saluer avec joie l'importance du mouvement actuel, qui a rendu à la lithographie originale quelque chose de sa force et de sa vie d'autrefois. En face de l'eau-forte fléchissante, elle a peu à peu grandi, bénéficiant de son long sommeil, ayant retrouvé dans l'ombre et le silence la source de tout rajeunissement. Les rares artistes qui n'avaient pas désespéré d'elle, John-Lewis Brown ou Odilon Redon, Fantin-Latour ou Chéret, le maître de l'affiche, ont été bientôt suivis. Après Willette, Lunois, Dillon, qui s'y mirent des premiers, ce fut

l'élan général, que certaines publications spéciales ont considérablement aidé à entretenir et à propager. L'*Estampe originale*, si malheureusement interrompue, ouvrait déjà de plus en plus ses portes aux lithographes, et l'*Épreuve* récemment fondée paraît devoir la suivre dans cette voie. Ils ont même, depuis deux ou trois ans, leur recueil, leur maison à eux, *Les Peintres Lithographes*, dont l'appoint est si précieux pour susciter des talents nouveaux, les encourager et les faire naître. L'*Estampe murale* marche vers le même but. En somme, partout l'effort, l'entrain, la jeunesse. Les résultats acquis sont faits pour donner bon espoir. Toulouse-Lautrec en son genre, comme Carrière en le sien, font œuvre originale et neuve, et, si le procédé s'est raffiné, compliqué, transformé, si des excentriques l'emploient volontiers, il n'y a pas à s'en plaindre : c'est preuve de sa vitalité croissante et de son franc renouveau.

PAUL LEPRIEUR.

LES LIVRES D'HEURES FRANÇAIS

ET LES LIVRES DE LITURGIE VÉNITIENS

Dans son intéressante brochure sur les livres d'Heures de Simon Vostre[1], M. Jules Renouvier constate que, vers 1507, la composition et la gravure des planches qui ornent ces ouvrages se ressentent manifestement de l'influence allemande et italienne. « Dans l'ornementation d'abord, ce sont des encadrements à colonnes, des vases chargés de rinceaux, des candélabres à fleurons, animés d'amours, de nymphes et de tritons, empruntés aux dessinateurs de Venise et de Rome..... Ce n'est pas seulement par leurs motifs païens que les ornements viennent faire contraste avec les gothiques à côté desquels ils se placent, c'est aussi par leur exécution, qui est hardie, large et colorée. » La remarque de M. Jules Renouvier eût été tout à fait exacte et complète, s'il avait montré que cette influence fut réciproque, au moins dans une certaine mesure, c'est-à-dire que les livres d'Heures de Simon Vostre, en même temps qu'ils se transformaient par l'imitation des œuvres italiennes, allèrent de l'autre côté des Alpes fournir de nouveaux sujets aux illustrateurs des livres de liturgie, — sans parler des autres ouvrages.

Ce n'est pas que les Italiens, avant le XVIe siècle, se fussent abstenus de ces emprunts, si fréquents autrefois, quand la propriété

1. Jules Renouvier, *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre, libraire d'Heures*. Paris, Aubry, 1862.

littéraire et artistique, entourée aujourd'hui de toutes les protections et de toutes les garanties qu'elle mérite, était chose absolument méconnue et incomprise. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont présente à la mémoire l'étude de M. W. de Seidlitz, qui a paru ici même, sur ce sujet, il y a peu de temps. Presque au même moment, M. Alfred Pollard, secrétaire de la *Bibliographical Society*, apportait une contribution à cette question, dans un article publié par une des plus importantes revues bibliographiques de Londres [1]. M. Pollard examine successivement les divers modes de transmission suivant lesquels tels sujets d'illustrations ont pu passer d'un ouvrage dans un ou plusieurs autres, publiés par d'autres éditeurs et quelquefois en d'autres pays : des bois ont été prêtés [2], ou vendus, ou échangés ; d'autres ont été copiés plus ou moins servilement, ou seulement imités. En ce qui concerne les artistes italiens, l'érudit anglais cite quelques exemples caractéristiques de l'imitation libre pratiquée par les illustrateurs de Venise

ANNONCIATION.

Heures a lusaige de Romme. 8°, 1488, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.

1. Alfred W. Pollard, *The transference of woodcuts in the fifteenth and sixteenth centuries* (*Bibliographica*, part VII).

2. Nous regrettons de ne pas être d'accord avec M. Pollard à propos des bois qui, d'après lui, auraient été prêtés par Simon Vostre à Antoine Vérard ; pour nous, qui avons compulsé avec la plus grande attention les nombreux livres d'Heures conservés à la Bibliothèque Nationale, les bois de Vérard auxquels il est fait allusion ne sont que des copies de ceux de Simon Vostre (qui servirent également de modèle à Thielman Kerver) ; et, s'il faut appuyer au moins d'un exemple notre assertion, nous pouvons citer, entre autres, le livre d'Heures du 22 août 1506, de Vérard (Bibl. Nat., Vélin 1638), où les gravures : *Supplice de Saint Jean devant la Porte Latine*, *Arrestation de Jésus*, *Visitation*, etc., sont copiées sur celles du livre d'Heures de 1488, de Simon Vostre, dont nous allons parler spécialement dans cette étude.

et de Florence, d'après certains ouvrages allemands et français, antérieurement à 1500; il signale, entre autres, la célèbre Bible de Mallermi, dont les bois sont copiés sur ceux de la Bible imprimée vers 1480 à Cologne par Quentell; le *Térence* publié par Simon de Luere en 1497, et dont les vignettes sont imitées de celles de l'édition publiée par Trechsel, à Lyon, quatre ans auparavant. Mais il a soin de faire ressortir, et avec raison, le caractère d'originalité qui, dans la plupart des cas, distingue ces adaptations italiennes. Pendant cette période d'une vingtaine d'années, de 1490 à 1510, où l'illustration des livres avait conquis, dès ses premiers essais en Italie, une si grande vogue, toujours l'art dominait le métier; c'est en artistes que dessinateurs et tailleurs de bois s'inspiraient des tableaux de maîtres qu'ils avaient sous les yeux, prenant aux Bellini, à Cima da Conegliano, à Carpaccio et autres, le souple dessin des figures, le groupement harmonieux des personnages, la grâce savante des mouvements, la noblesse pleine d'aisance des attitudes, l'ordonnance pittoresque des scènes; c'est en artistes aussi qu'ils cherchaient à dérober aux graveurs sur cuivre la finesse et la douceur de leurs estampes, si recherchées du public bien avant que les livres illustrés devinssent populaires; et c'est en artistes, enfin, qu'ils copiaient les bois des livres publiés, soit à l'étranger, soit en d'autres régions de leur pays natal, marquant ces copies de leur empreinte personnelle, les mettant en harmonie avec les œuvres de leurs compatriotes; sachant, en un mot, par d'habiles modifications dans la composition ou la technique, s'approprier le dessin qu'ils avaient pris à tâche d'imiter, en sorte que leur imitation

ANNONCIATION.

Miss. Rom., 4°, 1516, Jacobus Pencius de Leucho, pour Alexander de Paganinis.

pourrait souvent s'appeler, avec plus d'exactitude, une transformation.

Cette part d'initiative du copiste dans l'adaptation des œuvres des autres pays devait aller en s'amoindrissant, à partir du commencement du XVIe siècle. A ce moment même, en effet, où l'art français, dépouillant la raideur gothique, commençait à s'affiner au contact des merveilles enfantées dans la péninsule, l'illustration des livres en Italie, épuisée par une production surabondante, cherchait à se retremper et à reprendre une vitalité nouvelle aux sources étrangères. Quelle que fût la fécondité d'invention des dessinateurs et le talent d'exécution des tailleurs de bois, il était inévitable que, pour satisfaire aux demandes incessantes des éditeurs, ils en vinssent à multiplier peu à peu leurs emprunts, sans y apporter le même souci d'originalité qu'auparavant, et à prendre leur bien partout où ils le trouvaient.

MORT DE LA SAINTE VIERGE.

Heures a lusaige de Romme, 1488,
Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.

Nos magnifiques livres d'Heures français, introduits et répandus en Italie à la suite des expéditions de Charles VIII et de Louis XII, étaient bien faits pour être goûtés et hautement appréciés par ces fins amateurs, d'une intelligence ouverte et sensible à toutes les manifestations de l'art. Il est entendu que nous voulons ici désigner surtout les livres d'Heures imprimés à Paris par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, qui, depuis 1488, avaient acquis un haut renom dans un grand nombre de diocèses, et auprès desquels les ouvrages similaires édités par Antoine Vérard et Thielman Kerver

apparaissent comme des contrefaçons, parfois médiocres. Assurément, la comparaison de ces volumes avec les livres de liturgie vénitiens, — notamment les *Offices de la Vierge,* qui s'en rapprochent le plus, sans y correspondre exactement — est tout à l'avantage des illustrateurs de Venise. Alors que ces derniers, au lendemain de la naissance de l'imprimerie, produisaient déjà des ornementations d'une richesse et d'une fantaisie incomparables, tirant de la statuaire antique, de la décoration orientale, des motifs architectoniques, du monde des animaux et des plantes, ces combinaisons d'imagination charmante et d'effet varié que nous admirons dans les encadrements de pages et les bordures des vignettes ; semant dans le texte du volume ces bois au trait, auxquels la délicatesse de la taille, alliée au charme du dessin, donne une saveur si exquise, et ces belles initiales ornées, florales ou zoomorphiques, ou formées d'un entrelacement d'élégantes arabesques sur fond noir; les illustrateurs français s'en tenaient encore, dans leurs compositions, à cet archaïsme un peu rude, à cette recherche un peu pénible dans l'expression de la forme, à ce décor un peu surchargé et touffu, qui caractérisent les productions gothiques de cette époque dans les pays du Nord. Néanmoins, ils se montrent, dans les livres d'Heures, infiniment supérieurs aux Allemands et aux Flamands, et M. Du-

MORT DE LA SAINTE VIERGE.

Officium B. M. Virginis, 8°, 1522, Jacobus Pencius de Leucho.

plessis, dans l'avant-propos qu'il a placé en tête de la brochure de M. Jules Renouvier, a très justement vanté la naïveté et l'esprit avec lesquels ils ont su illustrer un Évangile ou encadrer des Offices. D'ailleurs, si nos artistes laissaient à désirer en fait d'inspiration et de style, ils étaient d'une maîtrise remarquable en fait de technique, et leurs procédés, dans la gravure en relief, n'en étaient pas moins d'une habiletée consommée. Quant à la question de distinguer si le relief, dans certains cas, consistait en un bloc de bois ou en une plaque de métal, nous estimons qu'il est extrêmement difficile de reconnaître, d'après l'estampe, à quel procédé on a eu recours. Nous savons, par Piot, Passavant et d'autres érudits, que les cuivres ont servi parfois à l'impression des gravures, notamment dans les livres d'Heures ; mais personne, jusqu'à présent, n'a déterminé d'une façon précise à quels signes on pourrait discerner, sans risque d'erreur, l'emploi de ces cuivres.

LES TROIS VIFS.

Heures à lusage de Romme, 8°, 1493, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.

Les livres d'Heures de Simon Vostre furent donc accueillis en Italie avec la même faveur qu'en Angleterre et en Espagne — où le grand libraire parisien avait eu à fournir plusieurs éditions — et des illustrateurs vénitiens y trouvèrent les ressources nécessaires pour les travaux dont ils étaient chargés. Au cours de nos recherches antérieures sur les livres à figures imprimés à Venise à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, il nous était arrivé de ren-

contrer des gravures où se remarquaient à première vue l'influence et l'imitation du style du Nord, sans qu'il nous fût possible d'indiquer exactement les originaux qui avaient été pris comme modèles. Dans l'avant-propos de notre *Bibliographie des livres à figures vénitiens*, nous signalions, entre autres, comme ayant toutes les apparences d'une gravure française, une *Adoration des Mages*, signée VGO que nous avions vue dans un *Breviarium romanum*, in-4°, du 10 mars 1518, imprimé par Jacobus Pencius de Leucho. Nous avons rencontré, depuis, le même bois dans un *Missale romanum*, in-4°, du 16 septembre 1512, dans un autre *Missale romanum*, in-4°, du 15 décembre 1516, et dans un *Officium B. M. Virginis*, in-8°, du 20 octobre 1522, sortis tous trois des presses du même imprimeur. Outre cette *Adoration des Mages*, les deux Missels et l'Office de la Vierge que nous venons d'indiquer contiennent encore plusieurs bois, non signés, du même caractère et du même style, c'est-à-dire évidemment copiés de bois français : une *Annonciation*, une *Visitation*, une *Fuite en Égypte*, une *Pentecôte* et une *Mort de la Sainte Vierge*. Curieux de découvrir la provenance de ces gravures, nous avons eu l'idée de revoir la précieuse collection de livres d'Heures de la Bibliothèque Nationale, et nous avons trouvé les originaux de nos copies vénitiennes dans un des plus remarquables volumes

LES TROIS VIFS.

Officium B. M. Virginis, 8°, 1523, Gregorius de Gregoriis.

de cette belle série, les *Heures a lusaige de Romme*, du 8 août 1488, par Philippe Pigouchet, pour Simon Vostre[1]. La dernière livraison de notre étude sur les *Missels vénitiens* étant sur le point d'être tirée au moment où nous avons fait cette vérification, nous n'avons pu y consacrer qu'une note très brève, à l'occasion de l'*Annonciation* du Missel du 15 décembre 1516; en même temps, par quelques lignes que M. de Seidlitz a bien voulu intercaler dans son article, nous annonçions la communication prochaine, à la *Gazette des Beaux-Arts*, de nos observations sur cette particularité de l'histoire de la gravure, qui n'a jamais été signalée — à notre connaissance, du moins — par aucun des auteurs compétents.

La principale difficulté du rapprochement que nous avons réussi à faire réside dans la rareté des livres italiens contenant les bois dont il s'agit; nous parlons surtout des Offices de la Vierge, dont on ne connaît, pour certaines éditions, qu'un seul exemplaire complet, et, pour d'autres éditions même, que des fragments. Cette rareté s'explique assez par le fait que ces ouvrages, imprimés sur vélin avant 1500, étaient des livres de luxe, tirés à très petit nombre et vraisemblablement pour des personnages de haute condition, et que les exemplaires des tirages sur papier, postérieurs à 1500, sans cesse maniés et feuilletés, ont été presque tous détruits, par suite d'usure et d'incurie. Les livres d'Heures français, imprimés sur vélin, comme les premiers Offices de la Vierge italiens, mais sans doute en plus grand nombre, se sont mieux conservés. Il serait donc extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'avoir à sa disposition en même temps, l'un près de l'autre, par exemple, l'*Officium Virginis* de 1522, de Pencius de Leucho, et le livre d'Heures de 1488, de Simon Vostre. Il a fallu que nous eussions l'occasion de faire photographier quelques-uns des bois du premier de ces ouvrages, au British Museum, pour en reconnaître les originaux dans le second, à la Bibliothèque Nationale. Comme rien n'est plus concluant, lorsqu'il s'agit de montrer les rapports qui existent entre des œuvres différentes, que de mettre ces œuvres sous les yeux du lecteur, nous avons tenu à donner ici plusieurs reproductions, qui lui permettront de faire lui-même la comparaison.

Les six copies vénitiennes dont nous nous occupons sont plus ou moins serviles; mais il est à noter que toutes offrent le même genre de modifications introduites par le copiste pour donner à son

1. Bibl. Nat., Vélin 1541.

SACRIFICE D'ABRAHAM, D'APRÈS TITIEN.

(Museo Civico de Bassano.)

œuvre la physionomie des œuvres de son pays : le motif ornemental qui encadre les gravures du livre d'Heures a été supprimé, ainsi que tous les détails des fonds qui auraient pu rappeler les monuments gothiques des pays du Nord. La signature VGO, que porte l'une des six copies, l'*Adoration des Mages*[1], se retrouve dans le Missel de 1512, dans les Bréviaires du 10 mars et du 7 octobre 1518, et dans l'Office de la Vierge de 1522 — imprimés par Jacobus Pencius de Leucho — au bas de quatre autres bois : la *Toussaint*, la *Procession de l'Arche d'alliance*, le *Chemin de Damas* et l'*Annonciation*, qui sont également copiés, les trois premiers d'après le maître **ta**, et le dernier d'après une gravure du Missel de 1506, de Stagnino. Cet Ugo, que nous avons eu l'occasion de nommer ailleurs[2], était donc surtout un copiste, apte à traiter tous les genres, puisque nous connaissons encore de lui, entre autres œuvres, une estampe de très grandes dimensions[3], représentant le *Sacrifice d'Abraham*, d'après le Titien[4].

A côté des ouvrages de Pencius de Leucho, il nous faut signaler un livre de liturgie italien d'une extrême rareté, et remarquable également par son ornementation inspirée des œuvres françaises. C'est l'*Officium B. M. Virginis* de 1523, imprimé par Gregorius de Gregoriis, et dont nous ne connaissons qu'un seul exemplaire[5].

1. Cette gravure a été reproduite dans *Les Missels vénitiens*, p. 182.

2. *Bibliographie des livres à figures vénitiens*, Avant-propos.

3. 106 cent. larg. × 80 cent. haut. (Bassano, *Museo civico*, carton n° 3, estampe n° 83.) Nous avons pensé que la reproduction de cette estampe pourrait intéresser nos lecteurs. La réduction que nous avons dû lui faire subir, à cause du format de la *Gazette*, rendant presque complètement invisible le monogramme du graveur, nous avons fait tirer à part le bouquet de feuilles sur l'une desquelles il est inscrit. Cette branche se trouve à peu près au milieu de la gravure, au sommet d'un tronc d'arbre, qui se dresse en arrière et à droite, du personnage assis au premier plan, et au niveau du bas de la robe d'Abraham.

4. L'exemple de ce copiste nous semble venir pleinement à l'appui de la thèse que nous avons toujours soutenue relativement aux monogrammes : qu'il faut y voir des signatures de graveurs, et non de dessinateurs.

5. L'exemplaire auquel nous avons emprunté la gravure des *Trois Vifs*, reproduite ici, est d'une édition qui contient en outre sept autres vignettes, et dont le colophon accuse seulement l'année 1523. La même année, Gregorius de Gregoriis publia une autre édition de cet Office de la Vierge, avec des différences dans la pagination et dans l'ordonnance des gravures; le bois des *Trois Vifs* y est remplacé par la répétition de la figure de *Bethsabée au bain*. Nous ne con-

L'artiste italien qui a illustré ce volume, avec grand talent d'ailleurs, tantôt a copié des gravures de livres d'Heures français, tantôt n'a fait que s'en inspirer. Ainsi, toutes les pages sont entourées d'encadrements imités de ceux des *Heures a lusaige de Romme*, du 22 août 1493, imprimées par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre[1]; et, quant aux gravures, elles offrent, pour la plupart, des détails caractéristiques — tels que l'attitude d'un personnage, la place où il se trouve dans la scène reproduite — qui rappellent certains bois des livres d'Heures de Simon Vostre, d'Antoine Vérard et de Thielman Kerver; il a pris comme modèle, en effet, tantôt l'un, tantôt l'autre, apportant le plus souvent des modifications qui donnent à la représentation l'empreinte italienne, et qui en font, en quelque sorte, une gravure originale. Parfois, il se borne à la copie pure et simple, et ne diffère que très peu de son modèle : c'est précisément le cas pour la vignette que nous reproduisons ici.

Nous avons cru devoir restreindre aux seuls livres de liturgie nos observations sur les emprunts faits par les illustrateurs de Venise aux artistes français, après 1500. Nous pourrions en fournir encore d'assez nombreux exemples, tirés des autres catégories d'ouvrages, surtout de ces petits manuels de dévotion, commentaires sur la Bible et les Évangiles, méditations pieuses, traités de morale et de religion, dissertations théologiques, etc., si répandus à cette époque. Mais le sujet, ainsi étendu, dépasserait de beaucoup les limites qui nous sont assignées ici, et nous réservons pour une publication ultérieure tous les documents que nous possédons déjà, et qui s'augmenteront, sans nul doute, sur cette curieuse et intéressante partie de la question de l'illustration des livres au XVIe siècle.

DUC DE RIVOLI.

naissons également de cette édition qu'un seul exemplaire, qui est conservé au séminaire de Venise (N. XV. 48), et dont la souscription porte : ..... *Anno D. m. cccc. xxiii. Die. v. mensis februarii.*

1. Bibl. Nat., Vélin 1545.

BIBLIOGRAPHIE

LE GRAND SIÈCLE, LES ARTS, LES IDÉES

Par Émile Bourgeois, maître de conférences à l'École normale supérieure [1].

L'histoire de Louis XIV n'est pas le sujet de ce livre. « Il n'appartient qu'à un maître, dit l'avant-propos, de reprendre cette histoire après Voltaire. » Ce maître pouvait être M. Bourgeois, si ce n'était sans doute M. Lavisse. En attendant que le tableau soit repeint à neuf, avec l'exactitude dont dispose la science moderne, il n'était pas sans mérite ni sans difficulté de reprendre l'esquisse de Voltaire et d'en faire valoir les mérites, tout en corrigeant, chemin faisant, les légères incorrections de ce premier dessin.

Telle est la tâche délicate que s'est assignée M. Bourgeois. Du *Siècle de Louis XIV* il a extrait, presque *in extenso*, les chapitres si curieux qui touchent à la personne du roi, à la cour, aux ministres, aux arts, à l'administration, à la religion, etc. Mais il a si bien distribué cette matière; il en a coupé les épisodes si habilement; il les a retouchés d'une main si légère, en introduisant, en regard des pages de Voltaire, les témoignages d'un Spanheim, d'un Laporte, d'un Saint-Simon, que c'est plaisir de contrôler Voltaire en le suivant, et de voir dix fils différents consolider la trame sans la brouiller.

Les arts ne pouvaient être oubliés dans cette description des mœurs du XVIIe siècle; on sait d'ailleurs quelle place Voltaire, novateur là comme ailleurs, leur avait accordée dans son histoire. Toutefois, les arts plastiques proprement dits sont traités un peu sommairement dans le *Siècle de Louis XIV*. Comment

1. Un volume in-4°. Hachette et Cie, 1896.

VASE D'ARGENT.
Carton de Le Brun : *Château de Madrid.* (Musée de Versailles.)

se tirer de ce pas? M. Bourgeois s'y est pris en homme très avisé. Il a complété Voltaire par Voltaire, et le *Siècle de Louis XIV* par le *Catalogue des Artistes célèbres*, qui en est en quelque façon l'appendice. C'était la manière la plus légitime d'avoir toute sa pensée, et, avec sa pensée, celle de son temps, « fort rapprochée d'ailleurs de celle du XVIIe siècle lui-même, sur les questions d'art ».

Et qu'on ne prenne point ceci pour un artifice. A corriger Voltaire sur ce chapitre au point de vue contemporain, c'est tout un ouvrage spécial — et quel ouvrage ! — qu'il fallait entreprendre. Tandis qu'ici, dans un « état » de l'art au XVIIe siècle dressé par un homme du XVIIIe qui l'admirait profondément, tout devient significatif, jusqu'aux omissions. D'ailleurs, comme le remarque justement M. Bourgeois, « ce livre, dans son ensemble, est une galerie artistique du XVIIe siècle ».

Admirable galerie, en effet, et d'une telle richesse qu'on ne trouvera nulle part une pareille foison de documents artistiques sur l'époque de Louis XIV. Les pièces du temps qui « habillent » chaque page de ce texte, et dont la reproduction photographique donne l'illusion de l'original, se montent, peu s'en faut, à un total de 550. C'est véritablement un musée que ce livre, un musée auquel ont contribué non seulement Versailles, le Cabinet des Estampes, la Monnaie et les Gobelins, mais encore des collections particulières, comme la collection Pichon ou la collection Rossigneux; un musée qui ne nous montre pas seulement l'art officiel et d'apparat, mais qui a recueilli dans l'œuvre rare des dessinateurs, des graveurs et même des caricaturistes tout ce qui peut peindre la vie bourgeoise et populaire, tout ce qui, dans l'art familier, reflète l'âme d'une nation et la fait palpiter sous nos yeux.

Aussi, quelle que soit la richesse et la valeur de l'iconographie royale (pourquoi cependant en avoir exclu le petit *Louis XIV* de Guillain, au Louvre, et le magnifique buste de Girardon à Dijon?), notre œil plus curieux, peut-être moins blasé, s'arrête-t-il avec complaisance sur ces estampes naïves, extraites d'un almanach ou d'un livre de modes. M. Bourgeois a dérobé quelques perles à la collection Hennin, cet

NEF D'OR ET DE LAPIS AUX L. L. ENLACÉES.
Carton de Le Brun : *le Louvre.*

écrin classique de notre Cabinet des estampes. A côté de graveurs tels que Mariette, Israël Silvestre, Sébastien Leclerc, Pérelle ou Lepautre, bien connus de quiconque a pratiqué ce siècle, il a su remettre en lumière d'autres artistes plus ignorés du public : et *les plus illustres Proverbes* de Laigniet, les estampes de modes de Bonnart, de Saint-Jean, les *Appartements royaux* de Trouvain, les compositions allégoriques de Jollain, sans parler des œuvres anonymes, lui

PIERRE PUGET, PAR LUI-MÊME.
(Musée d'Aix.)

ont fourni des pages qui ressuscitent ce vivant passé. N'est-ce pas de la plus touchante histoire que cette *Joie des Français lors du retour à la paix* (p. 180, 229), que cette *Déroute des Agioteurs* (datée 1711), ou telle estampe du « pauvre paysan » qui commente l'éloquente phrase de La Bruyère? Cette vieille page des *Paysans désolés de s'enrôler* (1705) n'en dit-elle pas long sur les dernières années du règne? Et se peut-il rien trouver de plus significatif que les estampes satiriques hollandaises, soit politiques avant 1685, soit religieuses après 1685, sans parler des caricatures jansénistes?

Toute cette partie familière de l'illustration est du plus grand prix. On y

surprend toutes les notes discordantes qui ne résonnaient pas au concert de Versailles. Telle page, la page 311, par exemple, fait éclater le divorce des opinions. En haut, estampe satirique sur la destruction de l'Académie des maîtres peintres; en bas, composition de Séb. Leclerc en l'honneur de la naissante Académie Royale. De tels rapprochements sont des leçons pour qui sait voir. Peut-être eût-on pu glaner quelques autres détails de mœurs dans Cochin le Vieux (*Chasse royale* de 1650, *Almanach* de 1657, etc.); dans Magdeleine Horthemels sur la vie janséniste; dans les *Intérieurs d'Écoles* de cet Abraham Bosse, qui figure encore le 15 janvier 1669 sur les « Comptes des Bâtiments du Roi », ou enfin dans le livre d'éducation composé par Gomberville pour le roi (*La Doctrine des Mœurs*, 1646), où l'emblème du soleil est appliqué à la famille royale, longtemps avant que Douvrier se l'appropriât. Mais qu'on ne voie point là un *desideratum*. Telle quelle, l'illustration du *Grand Siècle* est déjà admirablement complète. Et, envisagée du point de vue artistique, elle prouve bien, semble-t-il, que la trompeuse unité de l'art de Le Brun ne doit pas faire illusion. Si la devise politique du règne a bien été, comme le dit une gravure de Séb. Leclerc, *Lex una sub uno*, l'art français sous Louis XIV a été en réalité, Versailles excepté, *Ars plurima sub pluribus*.

S. ROCHEBLAVE.

LE PREMIER SIÈCLE DE L'INSTITUT DE FRANCE

Par le Comte de Franqueville [1].

Qu'est devenue, dit l'auteur en une sobre et claire préface, qu'est devenue, pendant le siècle écoulé, cette grande institution nationale? Comment a-t-elle répondu aux espérances de ses auteurs, quelle gloire a-t-elle donnée à la France, quels services a-t-elle rendus à l'humanité? » Le livre de M. de Franqueville ne permet pas d'hésiter. La liste intégrale, par ordre de nomination ou d'élection, sans autres commentaires que les notes biographiques indispensables, de tous ceux qui ont appartenu ou appartiennent encore à l'une des cinq académies; le simple relevé, sans critique, éloge ou blâme, des travaux de chacun, suffisent amplement à justifier la prépondérance continue dans les lettres, dans les sciences, dans les arts, de cette « grande institution nationale » depuis ses commencements jusqu'aux fêtes récentes du centenaire. Les noms, les œuvres, c'était assez, en effet, pour que la démonstration fût complète.

Mais, précédant ces nomenclatures utiles, certes, biographies rapides de 1047 titulaires, énoncés d'ouvrages dont l'addition, si on parvenait à la faire, donnerait un chiffre formidable, un chapitre très documenté résume l'historique des académies diverses qui ont devancé la fondation de l'Institut. C'est d'abord l'*Académie de poésie et de musique*, autorisée en 1570 par lettres patentes de Charles IX, et qui disparaît « avec le roi Henri III, dit Colletet, dans les troubles et confusions des guerres civiles de ce royaume ». Plus tard, au commencement de 1635, Louis XIII sanctionne les statuts de l'*Académie française;* puis Louis XIV, en 1648, ceux de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*. L'origine de l'*Académie des inscriptions et belles-lettres* date de 1663. L'*Académie royale des sciences* tient sa première séance en 1666; l'*Académie d'architecture*, le 31 décembre 1671.

Cependant, la Révolution supprima en bloc les Académies, cela en 1793. Deux ans après, le 25 octobre 1795, la Convention, mieux avisée, les remplaçait par l'Institut.

En d'autres chapitres, M. de Franqueville raconte les changements apportés à différentes reprises à la première organisation de l'Institut, en 1803, 1816, 1832; explique les règlements, parle des fondations et des prix particuliers à chaque compagnie, renseigne sur l'installation et le personnel, ne laisse rien ignorer, en un mot, de cette admirable Maison, pleine de vraie gloire et des plus nobles souvenirs, qui n'a son égale nulle part, en aucun autre pays du monde.

Le dossier de l'Institut de France, pendant le siècle qui vient de finir, était à dresser. Or, le voilà mis à jour, complet, sans lacunes, en un livre richement

1. Un volume in-4°. Paris, Rothschild, 1896.

édité et fort bien fait. Le plan est d'un esprit méthodique et droit; le même soin judicieux et minutieux, le même scrupule d'exactitude s'étendent à toutes les parties, et quand l'auteur est non plus seulement annaliste, mais écrivain, sous une forme simple et nette, qui n'exclut pas l'élégance pourtant, il dit en termes d'un choix sûr ce qu'il sait, ce qu'il veut et doit dire.

OLIVIER MERSON.

LES PORTRAITS DESSINÉS PAR J.-A.-D. INGRES

Vingt photogravures, par M. E. Charreyre, avec une introduction de M. Georges Duplessis [1].

C'est une excellente initiative que le savant conservateur du Cabinet des estampes a prise en publiant cet album qui n'est, nous l'espérons, que le premier d'une série désirée par tous les amateurs du grand art. On ne peut point dire, en effet, qu'Ingres revienne « à la mode »; mais il est sensible que l'attention éclairée ne se détache pas de lui et que l'obsession de son style continue de s'imposer; toutes les attaques se sont émoussées et la portée d'enseignement du maître prend de jour en jour plus de champ. Or, les portraits dessinés au crayon que M. G. Duplessis vient de faire reproduire étaient, hier encore, pour ainsi dire inconnus, conservés qu'ils sont par les descendants des modèles; les propriétaires ont heureusement compris qu'aucun scrupule ne pouvait s'opposer à la divulgation de ces nobles effigies et leur exemple lèvera sans doute les hésitations de ceux qui en possèdent d'analogues dans le demi-secret de leurs collections familiales.

Cependant, miracle de notre art industriel ! ce sont pour ainsi dire les originaux que nous avons entre les mains et c'est du trait même de crayon de l'artiste que nous sommes possesseurs, lorsque nous examinons les vingt feuillets photogravés par M. E. Charreyre. Les procédés de reproduction mécanique, contre lesquels on peut, à bon droit, éprouver quelque humeur, lorsqu'ils font une concurrence peu loyale à la gravure, sont, dans le cas qui nous occupe, d'une admirable fidélité et il faut bien ici rendre les armes. Nous avons, ici même, jadis, offert à nos lecteurs des dessins d'Ingres, gravés avec un respect et un art sans reproches par des maîtres tels que Henriquel-Dupont et Léopold Flameng; mais leur belle interprétation elle-même s'éclipse devant l'absolue véracité de nos procédés scientifiques, qui ne seront désormais plus dépassés.

Rien de plus judicieux que le choix des portraits contenus dans le présent

1. Album in-folio. Paris, Rothschild, 1896.

album; leurs dates s'espacent entre 1812 et 1856. Ce sont tous des dessins librement et amicalement improvisés, sans arrière-pensée de préparer quelque portrait à l'huile ; l'émotion d'Ingres y est dans sa fleur, avec tout le parfum et tout le duvet d'un art raffiné entre tous. Cet art déroute par sa subtilité les classifications faciles et les patientes analyses, tant il est la résultante de parties hétérogènes, candeur et adresse, largeur de vision et minutie dans le détail, inconscience et volonté tenace, amour de la nature et horreur de l'apparence et de la vérité, application à faire vrai et aversion de l'exactitude. Cet art fut aussi constant à lui-même, et il est impossible d'établir de différence entre le trait du débutant et celui du maître. Mais surtout il fut sans analogies avec l'art du passé et ne découle d'aucune étude rétrospective. Aussi avons-nous quelque peine à voir M. G. Duplessis le comparer, fût-ce en passant, à l'art d'un Holbein, d'un Dürer ou d'un Antoine van Dyck. Rien ne peut rehausser, rien ne peut rabaisser l'art d'Ingres; il ne supporte même aucune épithète ni aucune matricule et, débarrassés aujourd'hui des querelles romantiques et des revendications classiques, nous ne l'analysons pas, nous le goûtons silencieusement.

A. R.

UNE ÉTUDE SUR J. DE SANDRART ET SES ŒUVRES [1]

La publication de M. J.-L. Sponsel sur la *Teutsche Akademie* de Sandrart, annoncée depuis longtemps et retardée, par suite de circonstances indépendantes de sa volonté, vient fort à propos combler une lacune dans la bibliothèque de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Sandrart, en effet, par sa situation et sa vie nomade, a été mieux que personne bien placé pour être exactement renseigné sur les artistes de son temps. Il importait donc d'être exactement fixé sur la valeur des informations qu'il nous a transmises.

Né à Francfort-sur-le-Mein, le 12 mai 1606, Sandrart appartenait à une famille originaire du Hainaut, que les persécutions religieuses avaient obligée à se réfugier en Allemagne. De bonne heure il s'était senti porté vers la pratique de l'art et il avait appris les éléments du dessin, de la gravure et de la peinture. Les hasards de sa destinée l'avaient successivement conduit à Prague, à Nuremberg, puis à Utrecht, où il avait été l'élève de Gerard Honthorst, chez lequel il s'était lié avec quelques-uns des peintres qui devaient illustrer l'école de cette ville : les frères Both, J. Uytewael et le comte palatin Goudt. C'est pendant son séjour à Utrecht, qu'en 1627 il avait connu Rubens et que, bien jeune encore,

1. Sandrart's Teutsche Akademie, kritish gesichtet, par J.-L. Sponsel, 1 vol. in-8° Dresde, W. Hoffmann, 1896.

il l'avait accompagné dans ses visites chez Bloemaert et chez Poelenburg et de là « à Amsterdam et dans plusieurs autres cités hollandaises », pendant ce voyage qui dura quinze jours. Cette année même, il suivait Honthorst, son maître, à Londres, où celui-ci le mit en relations avec le roi Charles Ier, ainsi qu'avec les principaux artistes ou amateurs qui, à cette époque, se trouvaient en Angleterre : Buckingham, le comte d'Arundel et son savant bibliothécaire Fr. Junius, l'architecte Inigo Jones et le peintre italien Orazio Gentileschi. De Londres, en passant par la Hollande, l'Allemagne et le Tyrol, Sandrart gagne l'Italie et demeure quelque temps à Venise, pour y copier les œuvres des coloristes, Giorgione, Titien, Véronèse. Il y fréquente aussi une académie où il étudie le modèle vivant, avec le Hollandais Jan Lys, qui meurt de la peste peu après, en 1629. Fuyant le fléau, Sandrart se rend à Rome, par Ferrare et Bologne, avec son cousin Michel Le Blon. Ce dernier, chargé d'achats d'objets d'art pour la reine Christine et par d'autres amateurs, était naturellement bien accueilli par les artistes italiens et par la colonie, assez nombreuse alors, des étrangers établis à Rome. Dès son arrivée, il donnait à ces derniers un grand repas de bienvenue, qui lui gagnait aussitôt les bonnes grâces de tous ses invités. Sandrart, de son côté, profitait de cette occasion pour frayer avec ses confrères le plus en vue : Pierre de Laer, Poussin, Claude Lorrain, avec lequel il allait souvent faire des études d'après nature, aux environs de Tivoli, de Subiaco ou dans les jardins du marquis Giustiniani, près de la Porta Flaminia. Le travail, la curiosité, l'étude des monuments et des statues antiques, la lecture des livres consacrés à l'histoire de l'art, l'anatomie, la perspective, bien d'autres soins encore se disputaient la vie très remplie qu'il menait alors. A l'atelier d'Andrea Sacchi, qu'il fréquenta aussi, il retrouvait, avec Poussin et Claude, Duquesnoy et Pierre de Cortone. Il entretenait également un commerce assez suivi avec le Barbieri, le Dominiquin, Pietro Testa et le Bernin.

De là, « en bonne compagnie, » Sandrart avait visité Naples, où il était témoin d'une éruption du Vésuve, puis la Sicile et même Malte. A son retour à Rome, ayant repris le pinceau, son nom devint bientôt célèbre, et quand Velazquez arriva en Italie, chargé d'y acheter, pour le roi d'Espagne, une œuvre à chacun des douze peintres les plus célèbres, il fut compris dans la liste de ces achats. Portraitiste à la mode, Sandrart vit poser devant lui le pape Urbain VIII, et il gagna si bien ses bonnes grâces que celui-ci lui confia des commandes importantes, qui furent bientôt suivies par celles d'autres amateurs. Le cardinal Barberini et le roi de France lui-même devinrent ses patrons. Il était à ce moment logé au palais Guistiniani, où le Guide, l'Albane, le Caravage et Honthorst avaient avant lui reçu l'hospitalité et où il habita en même temps que Claude Lorrain. Guistiniani non seulement le consultait sur ses acquisitions, mais il lui confiait la direction des dessinateurs et des graveurs occupés à reproduire les riches collections de ce Mécène et c'est ainsi qu'il fut appelé à connaître Cornelis Bloemaert, Th. Matham et les français Claude Audran et Claude Mellan.

En 1635, avant de rentrer dans sa patrie, Sandrart s'était appliqué à recueillir tout ce qu'il avait pu de publications et de notes personnelles sur les merveilles qu'il avait vues, et il regagnait Francfort par Florence, Milan et la Suisse, où il admire fort à Bâle les œuvres d'Holbein. L'année suivante, la guerre et la peste l'éloignent de nouveau de sa ville natale, et pour se mettre, lui et les siens, à

l'abri du danger, il s'installe d'abord quelque temps à Cologne, avant d'aller se fixer en 1637 à Amsterdam, où la vogue dont il jouit comme peintre de portraits lui vaut de nombreux travaux, notamment le grand tableau peint pour le *Doelen* des Coulevriniers et représentant la compagnie du capitaine Van Swieten, au moment de l'arrivée de Marie de Médicis à Amsterdam, le 1er septembre 1638. Les quatre années qu'il passe à Amsterdam (de 1637 à 1641), coïncident avec l'époque la plus glorieuse et la plus féconde de l'école hollandaise et la considération que Sandrart avait conquise lui permit d'approcher la plupart des artistes qui faisaient l'honneur de cette école.

Grâce à sa fortune personnelle et au prix assez élevé que lui étaient payés ses portraits, Sandrart avait pu réunir une belle collection de tableaux et d'objets d'art ; mais, à raison du peu de sécurité des routes, il se vit contraint de s'en défaire, quand d'Amsterdam il vint s'établir à Munich. Il se disposait, en 1647, à se rendre en Italie, lorsque son domaine de Stockau fut pillé et incendié par les Français. Après plusieurs séjours à Nuremberg et à Vienne, il était de nouveau revenu à Stockau, dont il avait fait rebâtir avec plus de luxe le château et où il continuait à peindre des compositions religieuses pour les églises ou les couvents de la Bavière et de l'Autriche. Mais il avait toujours conservé ses habitudes voyageuses. En 1660, nous le retrouvons à Augsbourg, où il demeure près de quatorze ans, non sans faire quelques excursions dans la contrée environnante, à Nuremberg notamment, qu'il habita pendant les dernières années de sa vie, consacrées surtout à la mise en œuvre des nombreux documents qu'il avait amassés sur l'histoire de l'art. C'est là qu'il mourut, le 14 octobre 1688, dans un âge avancé.

On comprend qu'avec une carrière si longue et si accidentée, un observateur doublé d'un artiste, tel qu'était Sandrart, avait eu bien des facilités pour se renseigner exactement sur ses confrères. Sans parler des informations qu'il tenait des amateurs avec lesquels il était en relations, il avait personnellement connu et pratiqué des maîtres tels que Claude Lorrain, Poussin, Rembrandt, et bien d'autres encore. Aussi, dans les diverses éditions de sa *Teutsche Akademie* (1675 et 1679), ainsi que dans la traduction latine qui en était publiée de son vivant (1683), nous a-t-il laissé sur eux une foule de particularités intéressantes. C'est donc là un ouvrage précieux entre tous et pour ainsi dire indispensable à quiconque s'occupe de l'histoire de l'art. Qu'avait-il emprunté à ses devanciers ou à ses contemporains ? Quelles sont les sources auquelles il a puisé ? Quelles étaient ses idées esthétiques ? Quel degré de confiance mérite-t-il ? Quelles additions et quels remaniements a-t-il opérés dans les éditions successives de son livre ? C'est là ce que M. Sponsel a examiné dans la consciencieuse étude qu'il a consacrée à Sandrart, en faisant pour lui ce que l'éditeur Lemonnier avait commencé à faire pour Vasari, ce qu'après lui MM. H. Hymans et C. Hofstede de Groot ont fait excellemment pour Van Mander et pour Houbraken. C'est donc un instrument de travail très utile que nous devons à M. Sponsel et qui se recommande de lui-même à l'attention de la critique, pour les nombreuses et sûres indications qu'il lui fournit.

ÉMILE MICHEL.

LUCAS CRANACH

Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche..., par M. F. Lippmann, directeur du Cabinet des Estampes de Berlin[1].

Après Dürer et Holbein, Lucas Cranach le Vieux est certainement celui qui marque le plus profondément son empreinte dans l'art allemand du XVIe siècle. Un choix de ses gravures sur bois et sur cuivre que vient de donner, en une superbe édition, le savant directeur du Cabinet des estampes de Berlin, M. F. Lippmann, avec une étude des plus substantielles sur sa vie et son œuvre gravé, nous offre l'occasion d'apprécier le vieux maître dans une des nombreuses branches qu'il cultiva.

Pas plus que les autres artistes ses compatriotes et ses contemporains, il n'échappa, il est vrai, à la puissante influence du maître de Nuremberg (par exemple, dans la plus ancienne de ses gravures sur bois : *Le Christ en croix adoré par la Vierge, saint Jean, saint Roch et saint Sébastien* (1505), dans le grand *Saint Georges*, la *Tentation de saint Antoine* et *Sainte Marie l'Égyptienne*, de 1506) ; le souvenir d'Altdorfer est visible aussi dans la composition et la technique d'autres gravures, — ses *Madones entourées d'anges jouant ou dansant*, — et même le voyage qu'il fit en 1508 dans les Pays-Bas, pour remplir la mission que lui avait confiée l'électeur de Saxe, son protecteur, près de l'empereur Maximilien, laissa sa trace dans la *Madone implorée par l'électeur Frédéric le Sage*; mais ces constatations, intéressantes pour l'étude du développement de l'artiste, n'empêchent pas les qualités très originales, l'individualité foncière de son talent, fait de force, de grâce et de pittoresque ; et, dès 1506, dans le premier — et le meilleur — des quatre *Tournois* qu'il grava, il se révèle un maître accompli. Puis, cette même année, il donne ses belles gravures en couleurs : *Saint Christophe, Vénus et l'Amour*, les premiers spécimens de ce genre datés que l'on connaisse, et que suivra plus tard un magnifique *Saint Georges*, bleu sombre rehaussé d'or; en 1509, des bois pour le *Livre des reliques de saints de Wittenberg* ; en 1515, huit feuillets pour le *Livre d'heures de l'empereur Maximilien*, avec lesquels l'artiste inaugure une seconde manière, plus adoucie que la première, etc.

En même temps, il pratiquait aussi, quoique moins fréquemment, la gravure sur cuivre : on compte de lui, en ce genre, huit estampes, datées de 1509 à 1521 : *la Pénitence de saint Chrysostome*, le *Portrait de Frédéric le Sage*, trois *Portraits de Luther* (1520), etc. Inutile, d'ailleurs, d'énumérer des œuvres bien connues. Cependant il faut mentionner tout particulièrement le *Portrait de Luther déguisé en « Junker Georg »*, gravé sur bois en 1521, et qui surpasse de beaucoup les précédents ; il marque le point culminant dans son œuvre gravé et en même

1. In-folio. Berlin, 1895. G. Grote.

temps, pour ainsi dire, la fin de ses travaux en ce genre : sauf le beau portrait en médaillon de son ami l'imprimeur Georges Rhaw pour un *Hortulus animæ* édité par celui-ci en 1538, il semble avoir désormais laissé de côté la gravure. D'ailleurs, les nombreuses commandes des électeurs de Saxe : peintures murales, cartons de tapisseries et de vitraux, décorations de tout genre, portraits, etc. ; ses entreprises personnelles en dehors de son art (une librairie et même une pharmacie) ; ses nombreux élèves à diriger; plus tard, en 1537 et en 1540, la charge de bourgmestre de Wittenberg, ne lui laissaient plus guère de loisirs.

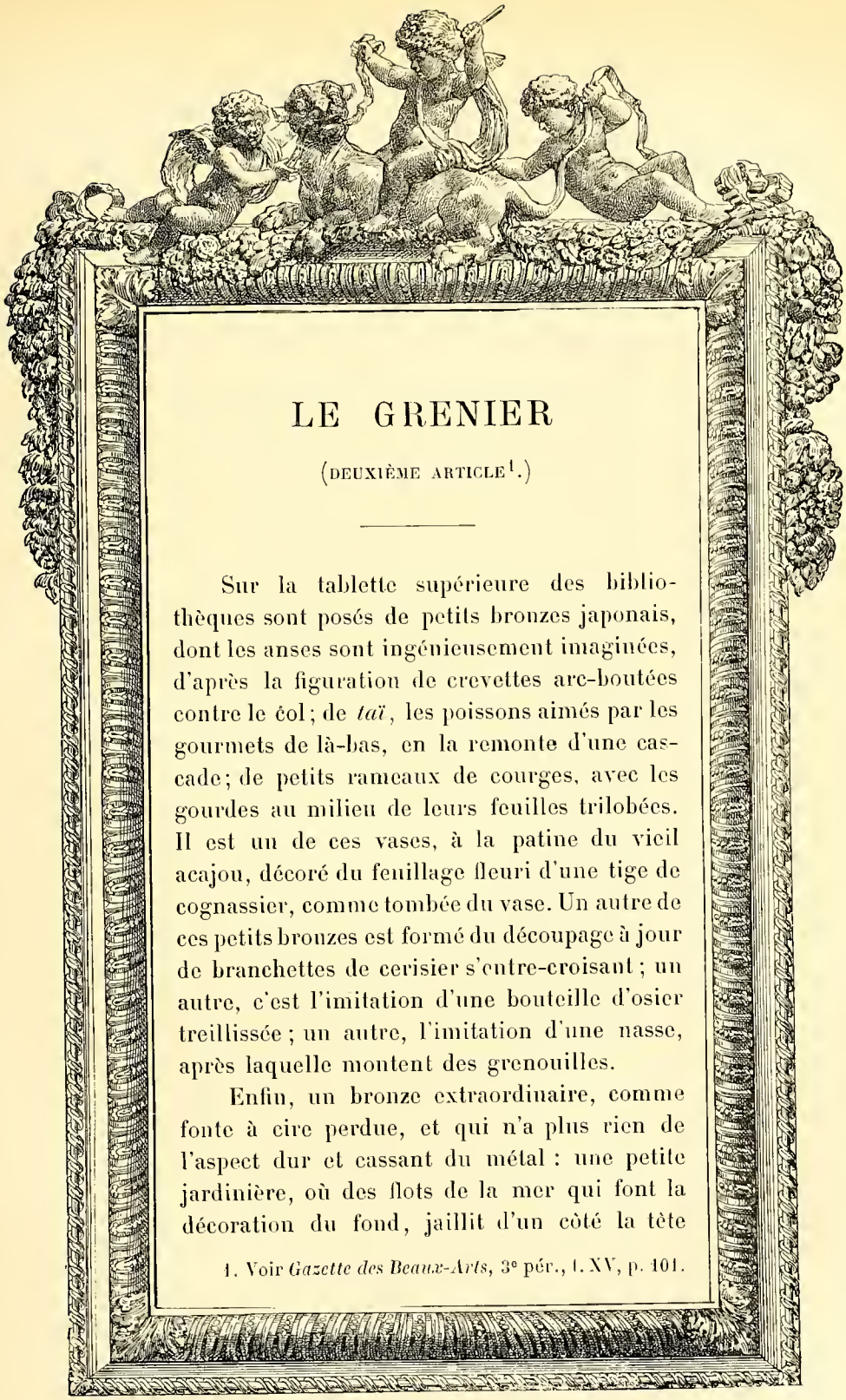
A sa place, le second de ses fils, Lucas, né en 1515 (le premier, Johann Lucas, dont un livre d'esquisses ne trahit guère qu'un talent de dilettante, était mort à 33 ans, en 1535, au cours d'un voyage en Italie), donnera — parfois avec sa collaboration — une suite à cette série de gravures, conservant, avec des qualités moindres, le caractère paternel, et gardant même la fameuse marque-signature de Cranach : le serpent ailé et couronné.

Soixante-quatre planches hors texte (cinquante-six gravures sur bois et huit estampes), sans compter des reproductions dans le texte, accompagnent l'étude de M. Lippmann. Elles nous offrent, dans leur grandeur exacte et, autant que possible, dans leur aspect primitif, avec les inscriptions des marges qui, malheureusement, n'ont pas toujours été conservées, les plus belles feuilles du maître, tirées des Cabinets de Berlin et de Dresde, de la Bibliothèque impériale et de l'Albertina de Vienne, de la Bibliothèque nationale de Paris, du British Museum, de plusieurs collections privées, etc. L'Imprimerie royale de Berlin les a reproduites avec une perfection qui les fait rivaliser de toutes façons avec les originaux.

A. M.

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. G. PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE GRENIER

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

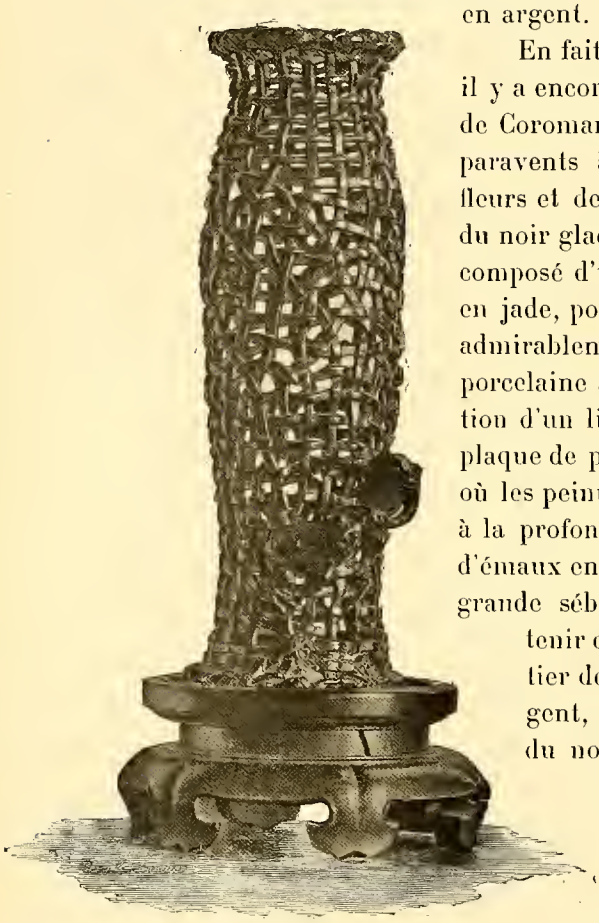
Sur la tablette supérieure des bibliothèques sont posés de petits bronzes japonais, dont les anses sont ingénieusement imaginées, d'après la figuration de crevettes arc-boutées contre le col; de *taï*, les poissons aimés par les gourmets de là-bas, en la remonte d'une cascade; de petits rameaux de courges, avec les gourdes au milieu de leurs feuilles trilobées. Il est un de ces vases, à la patine du vieil acajou, décoré du feuillage fleuri d'une tige de cognassier, comme tombée du vase. Un autre de ces petits bronzes est formé du découpage à jour de branchettes de cerisier s'entre-croisant; un autre, c'est l'imitation d'une bouteille d'osier treillissée; un autre, l'imitation d'une nasse, après laquelle montent des grenouilles.

Enfin, un bronze extraordinaire, comme fonte à cire perdue, et qui n'a plus rien de l'aspect dur et cassant du métal : une petite jardinière, où des flots de la mer qui font la décoration du fond, jaillit d'un côté la tête

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XV, p. 101.

d'un dragon, de l'autre sa queue, un dragon aux barbillons dorés. Ce bronze porte : *Fait par Tautchôsai Jukakou pour Shogakousai.*

Et ce bronze repose sur un pied admirable, un morceau de bois plié à la façon d'une serviette, avec l'incrustation d'une grecque en argent sur les rebords, et, sur le plat, des poésies également incrustées en argent.



VASE EN BRONZE JAPONAIS

En fait d'objets chinois ou japonais, il y a encore sur les murs deux panneaux de Coromandel, ces riches panneaux de paravents à intailles coloriées, où des fleurs et des poissons ressortent si bien du noir glacé de la laque ; — un bas-relief composé d'un bâton de commandement, en jade, posé sur un pied de bois de fer, admirablement sculpté ; — une plaque de porcelaine ayant dû servir à la décoration d'un lit d'un grand personnage, une plaque de porcelaine de la famille verte, où les peintures de la porcelaine arrivent à la profondeur intense des colorations d'émaux enchâssés dans le cuivre ; — une grande sébille en bois (destinée à contenir des gâteaux secs), où un quartier de lune, fait d'une plaque d'argent, brille au milieu des aiguilles du noir branchage verticellé d'un sapin.

La cheminée porte, entre deux flambeaux d'émail de Saxe, une petite pendule du XVIIIe siècle, et se trouve surmontée d'une glace dans un cadre en bois doré du plus riche contournement, terminé par un cœur flamboyant, traversé de deux flèches enguirlandées de fleurettes.

Le fond de la pièce, en regard de la baie ouvrant sur l'autre chambre, est comme une chapelle à la mémoire de l'ami Gavarni, renfermant une réunion de ses plus beaux dessins. Là, est son VIRELOQUE, exécuté avec le procédé d'un fusain fixé, puis lavé à grandes eaux colorées, et enfin largement relevé de gouache : procédé donnant à une aquarelle la solidité d'une peinture à l'huile.

Ce dessin capital a comme pendant *My Husband*, une composition de deux débardeurs, enlevée avec le même procédé, et au moins avec la même vigueur.

A côté de ces deux aquarelles puissamment gouachées, une aquarelle de la plus grande limpidité et du lavage le plus transparent, où une vieille portière dit à une autre :

Ce qu'y a de monde à Paris qui n'attendent pas que les arrondissements soient prêts, pour filer dans le 13e. — Ça fait frémir !

Puis un costume de théâtre pour *Mlle Julienne*, un costume aquarellé d'une femme de campagne, avec l'indication en marge : *chapeau de paille, ruban de chapeau, bonnet de batiste, manches de batiste.*

Et voici, à la mine de plomb, mélangé de sanguine, l'étude de ce roux cruel, appuyé au-dessus d'un canapé, où dans la lithographie terminée est couchée une femme, lithographie baptisée : L'Oiseau de passage, type d'après lequel Dumény s'est grimé pour le rôle de Jupillon, dans Germinie Lacerteux.

DÉBARDEUSE

Dessin de Gavarni pour le journal *La Mode*

Ce sont encore, l'un à côté de l'autre, deux dessins : l'un, une *Débardeuse*, gravée dans La Mode, d'un précis et d'un fini d'exécution, où se sent encore le dessinateur mécanicien; l'autre, un lavis de la dernière année de la vie de l'artiste, montrant un de ces androgynes femelles, au retrait de travers de la tête dans les épaules d'une vieille tortue, lavis barbotté, poché à la façon des plus grands maîtres.

La *Débardeuse*, encadrée, a été tirée de l'album des dessins de Gavarni du journal La Mode (soixante-quinze dessins) offert par Girardin à la princesse Mathilde, et à moi donné par la princesse, un jour qu'elle me faisait l'honneur de déjeuner chez moi, et donné si gentiment, ainsi que je l'ai déjà raconté dans mon Journal. Une

fois la princesse m'avait dit, connaissant toute mon admiration pour Gavarni : « Vous savez, Goncourt, les dessins de La Mode, je vous les laisse dans mon testament. » Eh bien ! le matin du déjeuner, elle arrivait, l'album dans les bras, et me le mettait dans les mains, avec

DESSIN AU LAVIS DE GAVARNI

cette phrase : « Décidément, je me porte trop bien, je vous ferais trop attendre. »

Maintenant dans cette pièce comme dans l'autre, les deux fenêtres, en leurs rentrants, forment de petits cabinets d'exposition, en pleine lumière.

L'un est tout rempli d'aquarelles de mon frère, exécutées en 1849, 1850, 1851, pendant nos années vagabondantes.

Carriere pinx. Héliog. Dujardin.

EDMOND DE GONCOURT

Voici une vue de la curieuse maison en bois sculpté de Mâcon ; voici une vue à la porte Bab-Azoum d'Alger, avec son ciel de lapis ; voici une vue du matin, au bord de la mer, à Sainte-Adresse ; voici une vue de Bruges, qui ressemble bien à un Bonington ; voici enfin une vue de la sale et pourrie rue de la Vieille-Lanterne, que mon frère a été prendre, le lendemain du jour où Gérard de Nerval s'était pendu au troisième barreau de cette grille d'une sorte d'égout.

LE PONT DE BRUGES

Aquarelle de Jules de Goncourt

L'autre fenêtre a un panneau couvert de trois impressions japonaises.

La première, d'Outamaro, donne à voir Yama Ouwa, cette sorte de Geneviève de Brabant hirsute, allaitant dans la forêt son jeune nourrisson, au teint d'acajou, qui sera un jour le terrible guerrier Sakata-No-Kintoki.

La seconde, d'Harunobou, planche un peu fantastique, montre dans une nuit, où volent de gros flocons de neige, un jeune amoureux qui joue de la flûte, dans le voisinage de sa belle.

La troisième, d'Hokousaï : un très fin sourimono représente, par un jour du Jour de l'an de là-bas, une longuette petite femme, por-

tant sous le bras une cassette contenant un cadeau, en une marche méditative, dans une robe aux délicates colorations, comme diluées dans un bain d'eau : un sourimono encadré dans une étoffe, où brillent sur un fond d'or des fleurettes blanches, sortant d'un feuillage de turquoise. En tête est imprimée cette ligne d'une poésie : *Le vent du printemps, qui a passé sur les fleurs des pruniers, parfume ses cheveux, semblables à des brindilles de saule.*

Dans l'autre panneau sont trois dessins, de Gabriel de Saint-Aubin, de Watteau, de Chardin.

De Gabriel de Saint-Aubin, c'est le dessin de la vignette de L'INTÉRÊT PERSONNEL, gravé par son frère Augustin, une vignette qui peut tenir bien certainement à côté d'un dessin de Meissonier.

De Watteau, ce maître de la main et cet admirable interprète de sa nervosité, c'est une feuille de cinq mains de femmes, dans différents mouvements, et desquelles l'artiste, seulement avec de la mine de plomb et de la sanguine pourprée qui est à lui seul, a fait de la chair peinte.

De Chardin, sabré à la pierre d'Italie avec des rehauts de craie, sur un papier chamois, un croquis de vieille femme tenant un chat sur ses genoux. Et ce dessin est curieux, non seulement parce que les dessins vraiment authentiques du peintre sont de la plus grande rareté, mais encore parce que ce dessin est la première idée du grand portrait en pied, que j'ai vu, il y a une trentaine d'années, chez la baronne de Conantre, le seul portrait à l'huile de tous les portraits qui lui ont été attribués, que je reconnais pour un vrai Chardin, et qui a été peint par le maître dans la manière chaude de ses ALIMENTS DE LA CONVALESCENCE, du Musée de Vienne.

Dans la grande pièce, la teinte uniforme des murs et du plafond est rompue, çà et là, par des broderies chinoises et japonaises. Au-dessus de la baie est tendue une bande de drap blanc, sur laquelle sont brodés, en soie bleue et violette, jouant le camaïeu, des chrysanthèmes entre des iris et des fleurs de cognassiers.

En face, et se faisant vis-à-vis, est une autre broderie chinoise sur fond blanc, où une étagère en bois de fer, et des consoles en laque de Pékin, portent des fleurs et des grenades.

Entre les deux fenêtres, s'étale la tapisserie d'une décoration théâtrale, un grand morceau d'étoffe rouge, que recouvrent presque entièrement de larges feuilles de nénuphar et des gerbes de joncs, massivement brodées en or, et où, dans ce rouge et cet or, luit le blanc d'une tige de chrysanthème, le bleuâtre d'une grappe de glycine.

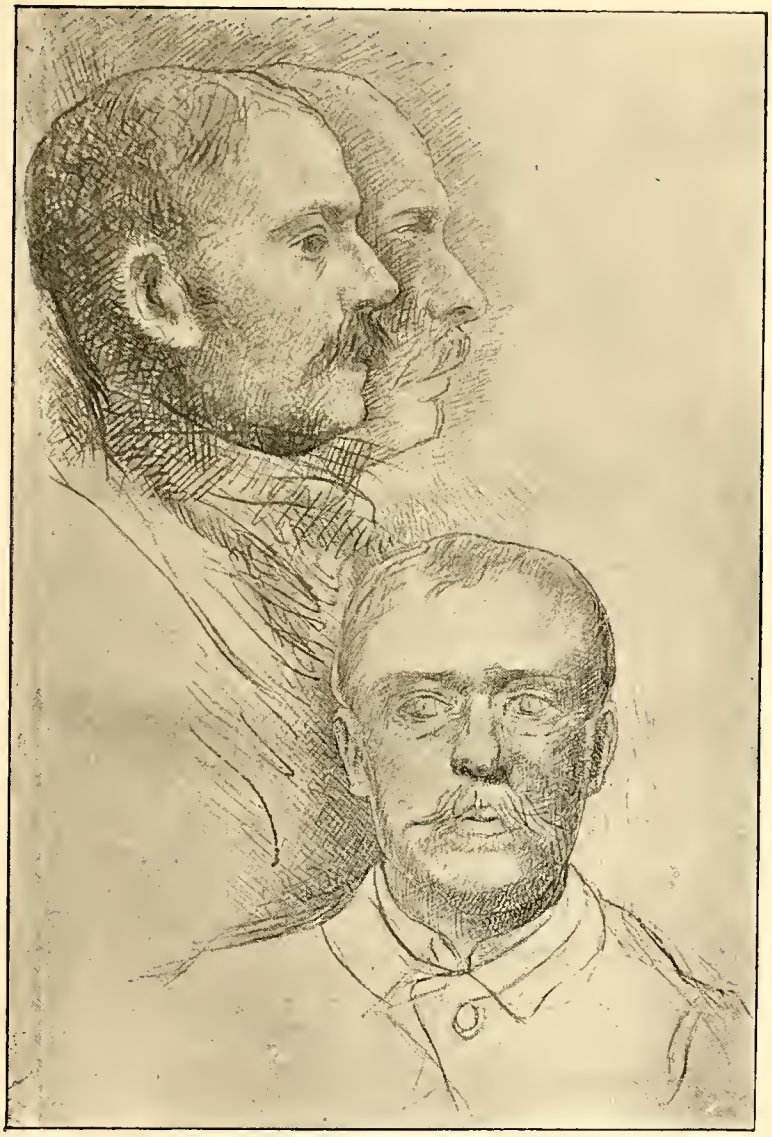
H. Fragonard, del.

Heliog. Braun, Clément et Cie

LA CULBUTE

Imp. Georges Petit

Et le plafond s'éclaire sous un grand foukousa, du rose d'un soleil couchant à Tokio, dans lequel s'élancent des bambous verts,



PORTRAITS DE M. OCTAVE MIRBEAU
Dessinés par Rodin

au vert tendre d'une pousse arborescente dans le mois de mai, coupés par un nuage où volent de blanches grues.

Mais la curiosité grande des deux pièces, c'est la réunion,

dans une vitrine, des portraits des littérateurs amis, des habitués du Grenier, peints ou dessinés sur le livre le mieux aimé par moi, et dont l'exemplaire est presque toujours en papier extraordinaire, et renfermant une page du manuscrit autographe de l'auteur.

Alphonse Daudet, peint à l'huile par Carrière (1890), sur un exemplaire de Sapho.

Zola, peint à l'huile par Raffaëlli (1891), sur un exemplaire de l'Assommoir : un Zola un peu matérialisé.

Banville, peint à l'huile par Rochegrosse (1890), sur un exemplaire de Mes Souvenirs : un portrait d'une ressemblance à crier.

Coppée, peint à l'huile par Raphaël Collin (1894), sur un exemplaire de Toute une Jeunesse : un portrait élégiaque, où rien ne se voit sur sa physionomie de la rieuse gouaillerie du causeur.

Huysmans, peint aux crayons à l'huile par Raffaëlli (1890), sur un exemplaire de A Rebours : un portrait enlevé dans un beau et coloré relief, et donnant la constriction de corps du nerveux auteur.

Octave Mirbeau, dessiné à la plume par Rodin (1894), sur un exemplaire de Sébastien Roch : deux profils et une tête de face, dont la construction est d'un puissant manieur de glaise.

Rosny (l'aîné), peint dans un lavis à l'encre de Chine par Mittis (1894), sur un exemplaire du Bilatéral.

Paul Margueritte, peint à l'huile par Bouchor (1891), sur un exemplaire de Tous Quatre.

Rodenbach, peint à l'huile par Stevens (1891), sur un exemplaire du Règne du Silence : un portrait donnant l'aspect spirituellement animé de la physionomie du poète.

Gustave Geffroy, peint à l'huile par Carrière (1890), sur un exemplaire des Notes d'un Journaliste : un portrait qui est un chef-d'œuvre.

Hennique, peint à l'huile par Jeanniot (1890), sur un exemplaire d'Un Caractère : un portrait d'une ressemblance charmante dans une habile peinture.

Descaves, peint à l'huile par Courboin (1890), sur un exemplaire des Sous-Offs.

Hervieu, peint à l'aquarelle par Jacques Blanche (1890), sur un exemplaire de Peints par eux-mêmes : un portrait donnant la douce expression mélancolieuse de ses yeux.

Hermant, peint en un croquis légèrement aquarellé de Forain, sur un exemplaire du Cavalier Miserey : un croquis amusant,

donnant au jeune auteur, avec ses moustaches relevées, ses cheveux ébouriffés, l'apparence d'un petit chat colère.

Ajalbert, peint à l'huile par Carrière (1894), sur un exemplaire de En Amour.

Frantz Jourdain, peint dans un lavis d'encre de Chine par

PORTRAIT DE S. A. I. LA PRINCESSE MATHILDE

Aquarelle de Lucien Doucet

Besnard (1890), sur un exemplaire de A la Côte : un lavis dont la pochade sort de dessous le pinceau d'un maître.

Rod, peint à l'huile par Rheiner, un peintre suisse (1892), sur un exemplaire de La Course a la Mort.

Jean Lorrain, peint à l'huile par de la Gandara (1894), sur un exemplaire des Buveurs d'ames.

Toudouze, peint à l'huile par son frère (1890), sur un exemplaire de Péri en mer.

Burty, peint à l'huile par Chéret, sur un exemplaire de Pas de Lendemain : un portrait d'un très brillant coloris.

Claudius Popelin, peint à l'aquarelle par son fils (1889), sur un exemplaire de Un Livre de Sonnets : une aquarelle de la plus habile facture.

Bracquemond, peint à l'aquarelle par lui-même (1890), sur un exemplaire Du Dessin et de la Couleur : un portrait où l'habitant de Sèvres s'est représenté sous un aspect un peu rustique.

Robert de Montesquiou, peint à l'huile par de la Gandara (1893), sur un exemplaire du beau livre des Chauves-Souris : portrait rendant bien la silhouette et le port de tête du poète.

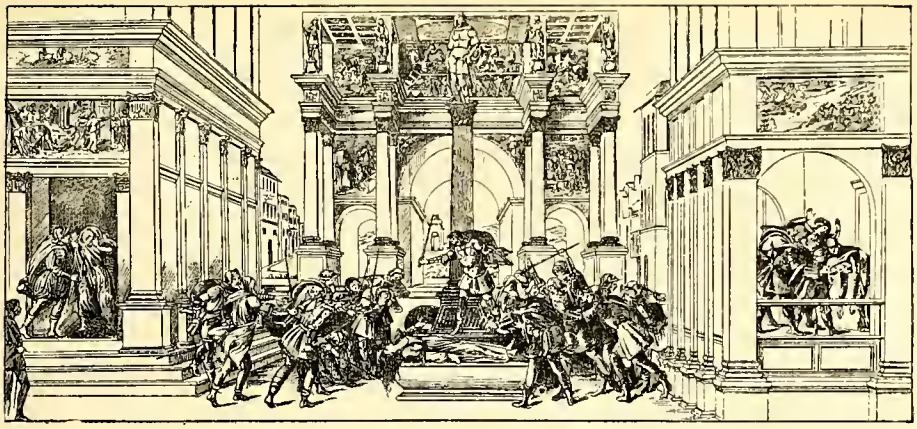
Henri de Régnier, peint à la gouache par Jacques Blanche (1895), sur un exemplaire de Le Trèfle noir.

Edmond de Goncourt, peint à l'huile par Carrière (1892), sur un exemplaire de Germinie Lacerteux, de l'édition in-4°, tirée à trois exemplaires, aux frais du bibliophile Gallimard : un admirable portrait où se voit, dans le fond, le médaillon de bronze de Jules, et dans lequel Carrière a merveilleusement exprimé la vie fiévreuse des yeux de l'auteur.

Mme Daudet, peinte à l'huile par Tissot (1890), sur un exemplaire d'Enfants et Mères : un portrait délicieusement touché.

La princesse Mathilde, peinte à l'aquarelle par Doucet (1890), sur un exemplaire de la rare brochure : Histoire d'un Chien, un portrait rendant, dans une aquarelle charmante, le gras et bon sourire de la princesse.

EDMOND DE GONCOURT



LES PEINTURES ITALIENNES

DE NEW-YORK ET DE BOSTON

Il est heureux, pour ceux qui veulent étudier l'art italien, que les tableaux des maîtres de ce pays aient été, depuis quelques années, moins recherchés des amateurs. Les prix ayant naturellement baissé, les établissements publics ont pu acquérir plus d'un chef-d'œuvre de ces écoles, et, en les mettant ainsi à l'abri des fluctuations du marché, sauver à tout jamais une parcelle du trésor artistique du monde.

Ce revirement de la mode a eu son contre-coup en Amérique. A deux ou trois célèbres exceptions près, les Américains ont imité le Vieux Monde. Si, avec leurs ressources, ils avaient voulu entrer en lutte avec les acheteurs européens pour les tableaux italiens, quelle collection publique ou quel amateur aurait pu leur faire concurrence? Les plus belles œuvres de l'art italien auraient de la sorte passé en Amérique, où elles eussent été fort utiles aux jeunes artistes, qui auraient pu les contempler sur place, tout en apprenant leur métier, sans être obligés, pour les étudier, de traverser l'Atlantique et de visiter l'Europe, de Saint-Pétersbourg à Madrid et de Stockholm à Naples.

A l'heure actuelle, si l'on parcourt les journaux et les revues

les plus autorisés des États-Unis — journaux et revues dont les articles d'art sont le plus souvent rédigés par des peintres, — il est facile de voir que le goût de l'art italien n'est pas près de renaître. Or, on peut prédire que d'ici une vingtaine d'années il ne restera plus sur le marché que bien peu de tableaux italiens de premier ordre; quand les amateurs américains seront revenus au culte de cette école, ils ne trouveront donc presque rien à acheter.

Dans les conditions actuelles, je n'oserais conseiller aux critiques qui se consacrent à l'art italien de faire un voyage en Amérique; toutefois, ceux qui visitent ce pays seront surpris d'y rencontrer çà et là des œuvres intéressantes et précieuses. Leur présence est due à l'ancien goût américain qui, à beaucoup d'égards, valait bien celui d'aujourd'hui, ou à l'initiative de quelques rares amateurs encore vivants. Je vais examiner, dans les pages qui vont suivre, les ouvrages italiens qu'il m'a été donné de voir au cours d'une rapide tournée à New-York et à Boston. Je ne prétends pas, du reste, avoir tout vu, et il est probable, au contraire, que, en examinant les collections publiques et privées des États-Unis, on y découvrirait bon nombre d'œuvres qui m'ont échappé.

I

L'étude la plus approfondie que j'aie pu faire d'une collection sérieuse de maîtres anciens est celle de l'*Historical Society* de New-York. Elle remonte à une époque où l'intérêt que l'on portait à l'art italien était sensiblement plus grand qu'à l'heure actuelle. On peut en juger par l'état d'abandon — je dirais presque de saleté — où elle se trouve aujourd'hui. On n'est admis à la visiter que sur la présentation d'un des membres de la Société, faveur qui est rarement demandée; aussi peut-on dire de cette collection qu'elle est aussi remarquable qu'inconnue. On y voit un Velazquez de premier ordre (*Portrait d'une Princesse*), un *Auguste visitant la Sibylle*, que je recommande aux amateurs de la vieille école française et qui me semble pouvoir être attribué à Bellegambe, ainsi que de nombreux tableaux des écoles flamande et hollandaise. Parmi les peintures italiennes, je m'étendrai seulement sur les plus importantes.

Une des plus belles œuvres de l'art transalpin, comme une des plus précieuses qu'il m'ait été donné de voir en Amérique, est un tableau circulaire, accroché si bas que, pour le voir, il faut presque se coucher sur le plancher. Ce *tondo*, peint à la détrempe, et qui ne

mesure guère plus de deux pieds de diamètre, est encore dans son cadre original, qui porte, peintes par la même main que le tableau, les armes des Médicis, auxquels sans doute il appartint jadis[1]. Sur un fond de paysage, représentant une baie bordée de rochers, on aperçoit une femme vêtue de blanc, aux cheveux dorés, qui tient de la main droite un sabre nu; dans sa main gauche est un Amour tirant de l'arc, ayant pour piédestal un globe d'albâtre. Cette femme, évidemment, symbolise la Chevalerie. Derrière elle, une trentaine de cavaliers, revêtus d'armures, aux visages nettement individualisés, se pressent, les mains étendues[2]. La belle allure de la figure principale, les attitudes mouvementées des cavaliers, ainsi que la sévère et suggestive harmonie des lignes du paysage et la vigueur du ton local permettent de placer ce tableau parmi les meilleures œuvres de l'époque à laquelle il a été exécuté. Quelle est cette époque? Assurément pas celle de Giotto, comme nous le dit le catalogue, mais plus d'un siècle après lui, alors que l'on commençait à comprendre la perspective, à étudier l'anatomie, à savoir modeler — alors, en un mot, que la peinture cessait d'être un simple métier d'enlumineur, pour devenir une profession savante, qui avait pour adeptes des hommes de science comme Ghiberti. Mais ce n'est pas assez de préciser l'époque où fut exécuté ce petit chef-d'œuvre. Ces hommes au teint basané, aux lourdes paupières et aux cheveux touffus, nous rappellent différentes œuvres bien authentiques de Domenico Veneziano, qui se trouvent à Londres et à Florence. Les chevaux, avec leur tournure pesante et la forme particulière de leurs naseaux, ressemblent à ceux qu'affectionnait Paolo Uccello. Or, il existe un peintre qui étudia sous ces deux artistes et qui leur fut aussi supérieur que l'œuvre en question est supérieure à celles que l'on connaît de l'un et de l'autre : ce peintre, c'est Piero dei Franceschi; c'est lui et non un autre qui est l'auteur du tableau que nous avons devant les yeux; sa touche est visible dans chaque morceau. Une preuve manifeste, entre autres : la figure qui personnifie la Chevalerie est à peu près identique à la Victoire du *Triomphe de Frédéric*

1. Il est possible que cette peinture soit celle qui est ainsi décrite dans l'*Inventaire des Médicis : « Uno desco tondo da parte dipintovi il Trionfo della fama.* »

2. A certains égards, cette composition rappelle la miniature de la Bibliothèque Nationale de Paris, qui se trouve dans l'*Epitome virorum illustrium* et qui a été reproduite par M. Müntz dans l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. Ier, p. 229.

d'Urbin, peint sur le revers de son portrait du Musée des Offices. Non seulement il est certain que ce *Triomphe de la Chevalerie* est de Piero dei Franceschi, mais on peut affirmer que c'est une de ses meilleures œuvres et la plus ancienne que l'on connaisse de lui, car elle montre plus clairement qu'aucune autre la fusion du style d'Uccello avec celui de Domenico Veneziano. Selon toute probabilité, l'artiste exécuta cette peinture pour Cosme de Médicis, au cours des dix années qu'il passa à Florence. Il est probable, également, qu'elle a inspiré l'héroïque jeunesse de Laurent, le futur Magnifique, et de son infortuné frère.

La collection de la Société historique de New-York n'offre aucune autre peinture italienne d'un pareil intérêt, à la fois archéologique et artistique; deux autres œuvres, cependant, méritent plus qu'une citation : une *Crucifixion*, attribuée à Mantegna, et le *Prince de Palerme*, que l'on prête à Giorgione.

La *Crucifixion* est, comme dimensions, plus haute et plus étroite que le tableau de Mantegna, représentant le même sujet, qui est au Louvre ; la composition en est plus fournie. Les figures des crucifiés sont laides et vulgaires et les têtes hors de proportion; l'une des saintes femmes est une absolue caricature. La couleur rappelle moins Mantegna que Bonsignori; le dessin est faible. Je n'hésite pas à dire que l'œuvre n'est pas de Mantegna; son auteur est sans doute quelque médiocre imitateur du grand artiste de Padoue ou de Bonsignori, peut-être Jacopo Montagnana.

Le *Prince de Palerme* est un original dont on a fait maintes copies. L'une d'elles est à Naples et passe pour le portrait d'Antonello, prince de Salerne; elle est attribuée à Giorgione. Une autre, qui se trouve au Musée Brera (n° 154), est donnée pour le portrait de Lomazzo, par lui-même. C'est un bel homme, à la figure tendre et sentimentale, en même temps qu'à l'air décidé, énergique et martial. Rien d'étonnant à ce qu'il soit catalogué prince de Palerme; rien de suprenant à ce qu'il soit attribué à Giorgione. Bien que la composition en soit singulièrement emphatique, elle répond assez exactement à l'idée qu'on se fait couramment de Giorgione. Nous sommes maintenant plus avisés, et pourvu qu'on ait quelque peu étudié l'art vénitien, il n'est pas difficile de reconnaître dans cette tête, non seulement la composition, mais le faire d'un peintre qui exagérait systématiquement les prestigieuses qualités de Giorgione : j'ai nommé Cariani. Le *Prince* en question a les qualités et les défauts du *Bravo* de Vienne (n° 240), que tout le monde s'accorde

maintenant à attribuer à Cariani, et du portrait de Munich, qui est mis sous le nom de Palma, mais qu'il faut restituer à Cariani, comme l'a surabondamment prouvé Morelli. Le tableau de New-York doit être retiré à Giorgione, tout comme la *Madone aux Saints* du Louvre (n° 1135) et la *Femme adultère* de Glasgow, pour être restitué à Cariani.

Parmi les ouvrages de moindre importance qui se trouvent dans les salles de la Société historique, il faut citer un *Repos de la Sainte Famille*, de Paris Bordone, maintenant très usé, mais qui, originairement, devait être un bon spécimen de l'art vénitien; un *Saint Jérôme*, de Mazzolino, œuvre intéressante et bien conservée de ce peintre ferrarais; une *Madone* — très repeinte — attribuée à Zenale et qui est en réalité de Bernardino de Conti, médiocre imitateur de Léonard; un portrait de princesse florentine, qui n'est pas de Bronzino, mais d'Allori, et qui représente bien l'art toscan dans les dernières décades du XVIe siècle; une grande *Nativité*, attribuée à Pérugin et en réalité de Francesco Zaganelli; enfin, un *Triomphe de César*, de Matteo da Pasti, excellent architecte, médailleur passable et assez pauvre peintre[1].

II

S'il ne contenait la collection Marquand et diverses collections prêtées, le Musée métropolitain pourrait à peine montrer une peinture italienne vraiment digne d'intérêt. Il possède cependant deux excellents Guardi, un Tiepolo d'une belle allure, ainsi qu'un *Concert* attribué à Bonifazio et qui, à coup sûr, est d'un peintre italien, probablement de Pellegrino da San Daniele. On peut y voir également une fresque représentant *Saint Christophe* traversant un gué, l'Enfant Jésus sur son épaule, ouvrage assez caractéristique pour qu'on en puisse attribuer la composition à Antonio Pollaiuolo, et assez cru de couleur pour qu'on puisse en conclure qu'il a été peint par son frère Piero. Cette peinture a son histoire; le catalogue se contente de dire qu'elle provient de la chapelle de la villa Michelozzo, près de Florence, mais il n'est pas douteux que c'est bien celle dont parlent Francesco Albertini, dans son *Memoriale*, publié

1. Nous admettons, pour fonder cette opinion, que le coffre du Musée des Offices, sur les panneaux duquel est peint les *Triomphes de Pétrarque*, est bien de Matteo da Pasti. Cette supposition admise, le *Triomphe de l'Amour*, de la collection Cernuschi à Paris, serait du même peintre.

en 1510, et après lui Vasari; d'après ces deux auteurs, elle se trouvait à l'extérieur de l'église de San Miniato fra le Torri, à Florence.

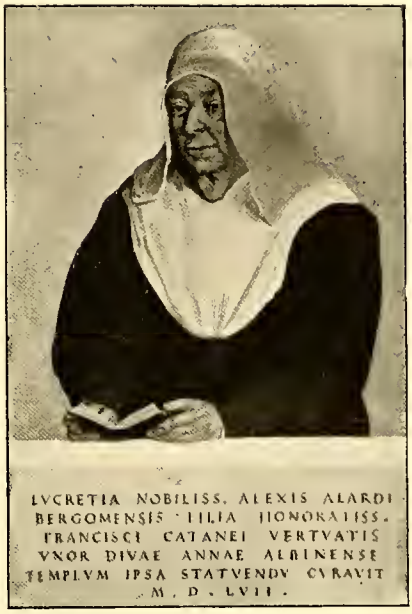
Aucune de ces œuvres, toutefois, ne nous donne une grande sensation d'art. Pour en éprouver une, il nous faut examiner les quelques tableaux donnés par M. Marquand, ou ceux prêtés par M. Theodor M. Davis, de Newport.

Un *Portrait de femme*, attribué à Masaccio, est un de ces profils d'une individualité puissante, comme il en fut exécuté un si grand nombre vers le milieu du xve siècle. Il n'est pas de Masaccio; l'œuvre n'est pas assez forte pour permettre cette supposition, et le costume est d'une date postérieure à la mort de ce peintre. Ce portrait nous fait songer à celui de Battista Sforza, par Piero dei Franceschi, qui est aux Offices; mais ni le fond, ni la couleur ne rappellent cet artiste; ils font songer à un maître bien connu, Paolo Uccello. C'est donc probablement Uccello qui en est l'auteur; en tout cas, ce n'est pas Masaccio. Singulière coïncidence, qui a réuni à New-York un maître et un élève dont les œuvres comptent parmi les plus rares!

Le Léonard de M. Marquand n'est pas, est-il besoin de le dire, un Léonard. En dehors des salles du Louvre, il n'existe pas une seule œuvre achevée du grand artiste florentin. L'œuvre est cependant très « léonardesque »; elle offre cet étrange et énigmatique sourire, ainsi que cette recherche du caractère qui, chez Léonard, était spontanée, alors que, chez ses élèves, elle semble quelque peu affectée. Cette femme à la chevelure ornée de lierre, au corsage verdâtre, qui tient un plat de cerises à la main, est une œuvre dans laquelle tous ceux qui ont étudié l'école milanaise n'hésiteront pas à reconnaître la main de Boltraffio, un des artistes qui ont suivi de plus près Léonard. Ce tableau peut marcher de pair avec les œuvres les plus connues de l'artiste, comme les *Madones* de la National Gallery et du Musée Poldi, à Milan. S'il était placé au Louvre à côté de la *Belle Ferronnière*, je crois que les esprits les plus prévenus n'hésiteraient pas à dire que les deux œuvres sont de la même main et que cette main n'est pas celle de Léonard, mais celle de Boltraffio[1].

1. Il y a peu de temps, un critique très autorisé a encore revendiqué la *Belle Ferronnière* pour Léonard, comme une œuvre de la jeunesse de ce maître. Mettant de côté les qualités d'art qui ont tant de poids dans une appréciation de ce genre, je ferai seulement remarquer que, à Florence, les cheveux n'étaient jamais tordus de manière à former une seule masse tombant droit sur les épaules; cette mode était en usage seulement dans l'Italie du Nord, où elle ne

Un seul ouvrage, dans la collection Marquand, mérite encore notre attention; c'est le portrait, jusqu'aux genoux, d'un homme barbu encore jeune, avec un manteau de velours vert garni de fourrure. Il est attribué à Moroni, mais la conception indique une date plus ancienne. Certains détails de forme et de couleur nous révèlent son auteur : c'est Girolamo Savoldo, peintre originaire de Brescia, mais qui fit ses études à Venise, artiste peu connu et cependant d'un charme incomparable.



PORTRAIT, PAR MORONI
(Collection de M. Davis, à Newport)

III

Les seuls ouvrages incontestables de Moroni que j'aie eu la bonne fortune de voir en Amérique sont ceux de la collection Davis, exposée au Musée métropolitain au cours de l'automne 1894, et que l'on peut visiter dans la demeure de son aimable propriétaire, à Newport. En dehors des maîtres italiens, cette collection renferme de nombreuses peintures françaises modernes de premier ordre et une *Madone* du grand peintre flamand Memling, dont on chercherait vainement un meilleur spécimen. Mais revenons aux Moroni.

Le premier des tableaux de ce maître est une œuvre du milieu de sa carrière, qui représente un homme en pourpoint de couleur sombre, brodé d'or. La figure est pleine de franchise et de bonté ; la pose et le mouvement inspirent confiance. Sa devise définit le personnage : *TREV. UND. FRVMB*, « fidèle et craignant Dieu ». Pour trouver un Moroni plus génial au point de vue de l'interprétation du caractère, il faudrait aller jusqu'à Bergame, où non pas dans le Musée, mais dans les collections particulières, se rencontrent les plus beaux morceaux de ce peintre.

prévalut qu'en 1480. Si donc Léonard a peint la *Belle Ferronnière*, il n'a pu le faire que vers l'époque où il peignit l'*Adoration des Mages*. Or, entre ces deux ouvrages, il y a un monde de différences !

Le second est d'une date antérieure et plus blond de ton ; la figure, peinte à peu près à mi-corps, est celle d'une abbesse, d'une superbe laideur. Le ton et l'allure de ce tableau sont d'une telle beauté, qu'il pourrait se tenir devant l'*Olivarez* de Velazquez. Elle nous dit elle-même qui elle est : LUCREZIA NOBILISS. ALEXIS ALARDI BERGOMENSIS FILIA HONORATISS. FRANCISCI CATANEI VERTUATIS UXOR DIVAE ANNAE ALBINENSE TEMPLUM IPSA STATUENDU CURAVIT. M. D. LVII. Ce tableau est de ceux qu'a décrits le comte Tassi, qui est aujourd'hui encore le meilleur guide pour tout ce qui concerne l'art bergamasque. Mais le vieux comte en prend à son aise avec le style lapidaire du XVIe siècle. C'est ainsi que, sous sa plume, la phrase : *Divæ Annæ Albinense templum ipsa statuendum curavit* se transforme en : *Sanctæ Annæ Albini fundatrix.*

En dehors de ces deux splendides Moroni, M. Davis possède nombre de spécimens de maîtres italiens : un *Portrait d'homme*, de Tintoret, d'un beau ton doré, d'une exécution sobre et calme, qualité rare chez ce maître ; un portrait de vieillard, à la belle figure encadrée de cheveux gris, vêtu d'habits d'un gris bleu, et assis dans un fauteuil devant une tenture verte ; c'est un tableau d'infiniment de charme, une des œuvres les plus complètes de Giulio Campi de Crémone, peintre peu connu aujourd'hui, parce que beaucoup de ses admirables portraits sont attribués à Titien, dont il imita la manière, ainsi que celle de Moretto de Brescia. C'est également à un peintre de Crémone, un peu plus ancien que le précédent, Boccaccio Boccaccino, qu'est due une charmante *Madone* d'une grande délicatesse de ton ; ce tableau est encore dans son cadre primitif, un des plus beaux qu'ait sculptés l'Italie. Non loin de là est exposée une *Nativité* d'un artiste qui, dans ses premières années, comme on peut le voir, eut une certaine affinité avec Boccaccino ; c'est Garofalo de Ferrare, dont nous avons devant les yeux une œuvre de jeunesse. Ce tableau est comme le premier rêve d'amour d'un artiste dont la fantaisie devait plus tard s'éteindre complètement et le style devenir si sec que plus d'un critique, aujourd'hui, aurait peine à admettre qu'il ait jamais pu peindre une œuvre aussi charmante. Ce tableau, qui a longtemps soulevé des controverses entre les différentes écoles de critiques, appartenait, il n'y a pas plus de six ans, à la plus belle collection particulière du monde, la galerie Borghèse, et j'ose dire que c'est le meilleur morceau qui, depuis quelques années, en soit sorti.

Une autre perle de la collection Davis est un portrait en buste

d'une femme aux formes opulentes, peinture de la plus éblouissante beauté. Son auteur est Bernardo Licinio, dont les œuvres, parmi les plus admirables que l'Italie ait produites au point de vue du coloris, sont constamment mises sous le nom de Giorgione ou de Paris Bordone, ou bien encore de Pordenone. Sur les vingt ou trente merveilleux portraits qui peuvent en toute sûreté être attribués à cet artiste, que l'on pourrait justement appeler le Rubens italien, c'est à peine si cinq ou six portent son nom.

IV

La collection de dessins de vieux maîtres du Musée métropolitain comprend 851 pièces, que le catalogue partage entre les principaux artistes, proportionnellement à leur mérite. Malheureusement, il y en a bien peu qui soient d'un intérêt primordial. Une scène romaine (n° 190), attribuée à Mantegna, est manifestement de Peruzzi. Le n° 199 est une œuvre authentique de Pérugin, mais de second ordre et de la fin de sa vie. Le n° 372 est un beau croquis pour un plafond, par G. B. Tiepolo. La *Leçon de Musique* (n° 375), attribuée à Véronèse, est probablement de Bonifazio Veneziano. De même, un remarquable paysage à la plume, attribué à Titien (n° 389), doit être donné à Domenico Campagnola. Enfin, un dessin à la plume (n° 739), une figure vue de dos, attribuée à Raphaël, est un dessin authentique de la période florentine de ce maître

Avant de quitter le Musée métropolitain, je parlerai d'un plat de la manufacture d'Urbino (salle XXIV), qui me paraît avoir dû appartenir à la série qui est aujourd'hui conservée au Musée Correr, à Venise, et dont les sujets sont empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide. La composition qui décore ce plat est manifestement due à Timoteo Viti, d'Urbin.

Tels sont à peu près les seuls ouvrages italiens que j'aie eu la chance de voir à New-York. Je ne parle pas des collections particulières où, au milieu de centaines de chefs-d'œuvre problématiques, on peut difficilement trouver quelque bonne toile, même de second ordre. Je mentionnerai cependant une *Sainte Famille*, à M. Carnegie, d'une composition et d'une couleur charmantes, avec un délicieux fond de paysage, qui date des dernières années de Lorenzo Costa.

V

Boston et ses faubourgs, Jamaïca Plain et Cambridge, offrent plus d'attraits à l'amateur d'art italien que New-York, mais, au rebours de cette grande ville, c'est dans les collections particulières qu'il faut aller l'étudier, plutôt qu'au Musée public. La pauvreté de ce dernier établissement, en fait de tableaux, est d'ailleurs compensée par la magnificence de ses collections d'art chinois et japonais, qui, au point de vue de la quantité comme de la qualité, est unique au monde. La peinture italienne la plus importante est une petite *Pietà* de Basaiti (n° 35, attribuée à Cima), œuvre pleine de charme et d'émotion de cet élève d'Alvise et de Cima, et qui se rattache très étroitement à la manière de ces deux maîtres. Le Christ étendu contre le sein de sa mère est à peu près identique à la figure correspondante de la *Déposition* de Munich (n° 1032), qui est attribuée à Basaiti et est en réalité de Jacopo di Valenza, un servile imitateur d'Alvise, ce qui prouve que cette figure devait être un des *poncifs* de l'école. Une *ancona*, datée de 1485 (n° 12), et qui sort de l'atelier de Bartolomeo, l'oncle d'Alvise, n'est pas dépourvue d'intérêt archéologique ; en revanche, il faudrait être doué d'une bien grande dose d'enthousiasme pour prendre intérêt à un tableau d'autel, signé et daté de 1515, peint par un certain Gaspar Nigro qui, dans cette œuvre, a jugé bon d'imiter Filippo de Vérone, un des plus exécrables peintres de l'école vénitienne. En dehors de ce tableau, je n'ai vu qu'une autre œuvre du même artiste, au Musée d'Orléans, si je ne me trompe. Son nom est d'ailleurs ignoré, même de MM. Crowe et Cavalcaselle. Un tableau de la même famille, bien que cependant d'un niveau d'art plus élevé, est une *Fuite en Égypte* (n° 8) de Girolamo de Santa Croce, qui, dans cette œuvre, s'inspire des gravures de Dürer et de Lucas de Leyde. Cette vaste composition semble avoir fait partie d'une série qui aurait représenté les joies et les douleurs de la Vierge. Je lui connais deux pendants : une *Résurrection*, à M. Piccinelli, de Bergame, et une *Mise au tombeau*, dans la collection de sir Charles Turner, de Londres. L'école vénitienne, dans une période plus moderne, est représentée par une *Adoration des Mages*, attribuée à Jacopo, mais plus probablement de Domenico Tintoret, et par une tête d'homme entre deux âges (n° 70), qui est de la même main, bien qu'elle soit attribuée à Annibal Carrache. Enfin, une vaste *Santa*

Conversazione (n° 52), attribuée à Titien, me semble une copie exécutée par Beccaruzzi d'après Paris Bordone.

Les autres écoles italiennes ne sont pas mieux représentées.

UN JEUNE GUERRIER, PAR PERUZZI

(Collection de Mme J. L. Gardner, à Boston)

Une *Madone*, datée de 1561, appartient à Alessandro Allori; des copies de ce tableau se trouvent à Munich et à Hampton-Court, où elles passent pour des œuvres de Pontormo. Deux autres toiles, une *Madone* (n° 24), attribuée à Pinturicchio et une *Madone Glorieuse* (n° 18), attribuée à Timoteo Viti, appartiennent l'une à la jeunesse,

l'autre à la vieillesse de Francesco Zaganelli de Cotignola. L'école lombarde est représentée par une *Madone* (n° 66), attribuée à Cima, mais qui appartient à l'école de Pavie et probablement à Lorenzo de Pavie.

Tout cela, il faut le reconnaître, ne forme pas un ensemble bien intéressant. Le Musée de Boston possède toutefois un ouvrage italien du plus grand prix et qui, je me permets de le dire, mériterait d'être plus en vue : c'est une *Madone* de Luca della Robbia, un des plus nobles et malheureusement des plus rares sculpteurs de l'Italie.

VI.

La collection de Mme John L. Gardner comprend des œuvres de maîtres italiens que toutes les collections européennes pourraient lui envier. A la plus belle place, on peut y voir un panneau mesurant 0m 63 sur 2m 10, représentant *la Mort de Lucrèce*, par Sandro Botticelli ; il provient de la collection de lord Ashburnham et a été exposé, il y a deux ans, à la New Gallery. Dans le catalogue de cette exposition, où il portait le n° 160, il était ainsi décrit : « Au centre d'un arc triomphal orné de bas-reliefs, Lucrèce est étendue sur une civière, le sein percé d'un poignard. Derrière elle se tient Brutus, un sabre nu à la main, entouré de ses compagnons, dont le visage respire la colère et la douleur ; dans le compartiment de droite, qui est surmonté d'un bas-relief représentant Judith et Holopherne, on voit Tarquin faisant violence à Lucrèce ; dans celui de gauche, au-dessous d'un bas-relief représentant l'histoire d'Horatius Coclès, Brutus et ses compagnons découvrant le corps de Lucrèce. » Aucune des qualités les plus caractéristiques de Botticelli ne manque à ce chef-d'œuvre : intensité d'expression, heureux choix des ornements symboliques, composition mouvementée, délicieux rythme des lignes, tout y est, et l'on aperçoit à peine les exagérations des dernières années du maître.

De Botticelli à Peruzzi, il y a un abîme, mais, dans sa jeunesse, Peruzzi, qui s'inspire de l'exquise naïveté des Ombriens et possède le sentiment décoratif de l'école de Sienne, est un peintre charmant. C'est précisément dans cette phase de son talent que nous le voyons, représenté par deux panneaux appartenant à Mme Gardner et qui, tous deux, ont pour sujet un jeune guerrier sur un fond de paysage. Les formes, les attitudes, l'armure, les ornements, tout nous rappelle

Peruzzi[1], tel que nous le connaissons par ses premiers dessins, par ses décorations pour la *Stanza* d'Héliodore au Vatican et dans certaines autres œuvres de jeunesse peu connues, par exemple un tableau d'autel avec la Vierge, le donateur, saint Sébastien et saint Jacques, qui se trouve à la villa Albani, à Rome, et qui est attribué à Signorelli.

Le Catena de la collection Gardner ne sera sans doute pas inconnu de tous nos lecteurs. C'est un tableau d'une couleur radieuse et merveilleusement conservé. Il représente Pierre, recevant les clefs

PIERRE RECEVANT LES CLEFS DES MAINS DU CHRIST, PAR CATENA

(Collection de Mme J. L. Gardner, à Boston)

des mains du Christ, en présence de trois saintes. Ce tableau, qui appartenait à la collection du Dr J. P. Richter, a été exposé en dernier lieu à Londres. En dehors du *Guerrier* adorant l'Enfant-Dieu, de la National Gallery, de la *Nativité* de lord Brownlow, et de la *Sainte Christine* de Venise, je ne connais pas d'ouvrage de Catena de pareille importance. Comme on le sait, le Musée de Madrid possède une bonne copie ancienne de ce tableau, avec quelques variantes. Je serais encore plus embarrassé pour citer une œuvre de jeunesse de Bonifazio, plus fraîche, plus délicate, plus gracieuse que celle de

1. Un pendant à ces deux figures se trouve au Musée de Tours ; il représente un jeune guerrier armé d'une hache.

la collection Gardner, qui représente, dans un délicieux paysage, saint Jean enfant qui, assis sur les genoux de sainte Catherine, *couvre de fleurs* l'Enfant Jésus dans les bras de sa mère, près de saint Joseph dans une posture d'adoration.

VII

La collection de M. Quincy Shaw, à Jamaïca Plain, jouit d'une réputation méritée. Parmi ses nombreux trésors, elle renferme un grand nombre des plus beaux Millet du monde, spécialement des pastels, genre où l'artiste a excellé. Parmi les sculptures, il faut citer une des meilleures *Madones* de Luca della Robbia, et une autre *Madone* en bas-relief qui, si elle n'est pas de la main de Verocchio, a tout au moins été exécutée sous ses yeux. Bien que l'art italien n'occupe pas la première place dans la collection de M. Shaw, elle contient cependant plus d'une œuvre importante de ces écoles. Une petite figurine à mi-corps, représentant une *Madeleine* sur un fond d'or, de Bartolomeo Vivarini, a toute la précision et la beauté décorative d'un Crivelli. Une *Madone* accoudée à un parapet avec, dans le fond, une draperie verte, est une œuvre de jeunesse bien connue de Cima, qui se trouvait autrefois à Conegliano, dans la collection Fabris. Une autre *Madone*, devant un rideau cramoisi, qui se tourne vers saint Jérôme, tandis que le Christ bénit saint Pierre, est une œuvre caractéristique de Bernardino Licinio, dont j'ai déjà parlé au cours de cet article. A Domenico Tintoret appartiennent une petite *Annonciation* et la plus grande part d'une grande *Nativité*, peut-être commencée par Jacopo Tintoret. Un seul tableau représente l'école florentine : c'est une *Madone en adoration devant le Christ enfant*, de Mainardi.

VIII

Si je ne me renfermais exclusivement dans la peinture italienne, je pourrais, en quittant Boston pour Cambridge, parler du plus grand trésor de cette ville, qui est la série de portraits du plus grand peintre de l'Amérique, John Singleton Copley, portraits aussi fortement conçus que brillamment exécutés, qui ornent la salle à manger d'Harvard-College. Mais je veux passer tout de suite aux maîtres italiens et examiner en premier lieu la plus importante collection, celle du professeur C. E. Norton.

Un buste de jeune homme, la tête tournée de trois quarts vers la gauche, a la crânerie d'allure et la couleur d'un Giorgione. Il porte sous son pourpoint garni de fourrures une chemise blanche ; son regard est ardent et tendre. C'est une des premières œuvres de Bernardo Licinio et peut-être le plus beau portrait qu'il ait peint. Dans ce genre d'ouvrages, où resplendit tout l'éclat de Giorgione, Licinio a fait des miracles. Une tête de vieillard, d'une tonalité grise et estompée, est une œuvre accomplie de Jacopo Tintoret ; c'est à lui également qu'appartient la tête d'un portrait de sénateur, âgé de 83 ans, tandis que son fils, Domenico, est l'auteur d'une *Sainte Famille, avec Anne et Joachim*. Un tableau de petite dimension, représentant les *Noces de Cana*, d'un joli ton olivâtre et qui rappelle Tintoret, est une œuvre de jeunesse de Theotocopouli, ce curieux et original artiste, d'une date antérieure aux productions de ce peintre qui se trouvent à Parme et à Dresde. Un *Buste de jeune femme* appartient à Bernardo India, peintre véronais de la fin du XVIe siècle. Un splendide portrait en pied d'un sénateur est une des œuvres les plus accomplies de Pietro Longhi.

J'ai laissé pour la fin un remarquable portrait du cardinal Domenico Grimani, car il a été peint par un artiste qui mérite d'être mieux connu qu'il ne l'est à l'heure actuelle, et au sujet duquel on a fait maintes confusions : je veux parler de Domenico Caprioli. M'étant occupé quelque temps de ce peintre, je me permets d'ouvrir ici une parenthèse à son sujet, pensant qu'elle pourra servir de point de départ aux chercheurs qui, plus tard, l'étudieront.

La première des œuvres authentiques de Domenico est une *Nativité* de la galerie de Trévise, signée et datée de 1518 (elle a été photographiée par Alinari). Il se révèle là comme un artiste d'une rare vigueur, qui aurait subi l'influence de Giorgione ; il trahit également une certaine affinité avec Girolamo de Trévise le jeune et avec Paris Bordone, qui ont pu être ses condisciples dans l'atelier de Titien. Dans ses figures, il montre une tendance au colossal ; il peint largement et grassement.

Toutes ces qualités de composition ou d'exécution, nous les retrouvons dans le *Cardinal Grimani* de la collection Norton. Le prélat, vêtu d'une robe rouge, est assis devant une draperie verte, près d'une table recouverte d'une étoffe orientale ; il tient à deux mains un gros livre relié en vert. Le regard est sévère, légèrement hautain et *trop maître de lui*. L'étroite ressemblance de ce portrait avec la *Nativité* de Trévise nous convainc que cette

dernière composition fut peinte peu d'années avant le tableau qui nous occupe. Je trouve une nouvelle preuve à l'appui de cette opinion dans un portrait du doge Grimani, exposé l'hiver dernier à la New Gallery. Dans ce portrait, appartenant à Mme de Rosenberg et qui était attribué à Titien, il y a, avec le portrait de son fils, une telle identité de conception et de détails morphologiques, que, pour peu que l'on ait présents à l'esprit ces deux portraits, on ne peut douter qu'ils ne soient de la même main et que cette main soit celle qui a signé la *Nativité* de Trévise. Or, le doge mourut en 1523; son portrait n'a donc pas été peint postérieurement à cette date. En réalité, il a dû être exécuté peu de temps après son élévation au pouvoir suprême, qui date de 1521. Comme les deux portraits présentent des analogies caractéristiques et semblent avoir été destinés à se faire pendant, nous n'hésiterons pas à attribuer à celui du cardinal la même date, c'est-à-dire les environs de l'année 1522.

Je placerai un peu plus tard trois œuvres, l'une signée et les deux autres sans signature. La première est une *Nativité* de la collection Giovanelli qui, plus encore que celle de Trévise, se rapproche de Paris Bordone; les deux tableaux non signés sont : une *Nativité* de Santa Maria dei Miracoli, à Motta di Livenza, et un *Saint Sébastien*, du Musée de Berlin. La *Nativité*, classée par Cavalcaselle comme étant une œuvre de Caprioli, montre, en dehors des traits déjà signalés, certaines touches qui appartiennent à l'école de Brescia, comme si, à cette époque, l'artiste avait subi l'influence de Moretto et de Savoldo; cette influence est encore plus sensible dans le *Saint Sébastien* de Berlin (n° 195), attribué d'une façon dubitative à Bordone. Dans ce dernier ouvrage, bien que la touche soit encore rude et grossière, l'œuvre a plus d'unité et se rapproche du tableau signé et daté de 1541.

Voici maintenant un portrait appartenant au duc de Grafton, que j'ai eu la bonne fortune de signaler comme l'original de nombreuses copies, en partie citées par MM. Crowe et Cavalcaselle, et qui, presque toutes, portent des signatures ou des dates plus ou moins erronées. Il est plus grand que nature et représente, à mi-corps, l'artiste richement vêtu de brocart et coiffé d'un bonnet d'où s'échappent ses cheveux bouclés. A droite, dans une niche, on aperçoit un joli torse de Vénus; un parapet qui est devant lui porte, dans un médaillon, un chevreuil (*capreolus*) avec cette inscription en lettres romaines, DOMENICUS, et la date de 1541[1]. La plupart des copies

1. Malgré le témoignage de cette signature; ce portrait a été attribué à Domenico Beccafumi.

offrent des dates plus anciennes, que Cavalcaselle, avec son intuition habituelle, a reconnues comme étant très antérieures au style indiqué par la peinture.

Grâce à ce portrait, que nous prenons comme un nouveau point de repère et que nous gravons dans notre mémoire à côté des autres œuvres authentiques du peintre, nous sommes à même d'attribuer à Caprioli l'intéressant portrait de l'*Homme en noir* du Musée de Berlin (n° 156), attribué à Paris Bordone, et dans lequel nous retrouvons la niche et le bas-relief, ainsi que le style de Caprioli, et aussi, dans la même collection, un portrait de *Joueur de paume* avec son page, attribué à Calderari (n° 158). Caprioli a pu également être l'auteur d'un certain nombre de portraits colossaux dont il n'existe plus que des copies, comme, par exemple, celui du *Connétable*, dans la galerie Colonna, à Rome.

On me pardonnera, je l'espère, d'être sorti de mon sujet pour rendre justice à un peintre de second ordre, mais néanmoins intéressant à plus d'un égard et qui marque dans l'école de Trévise. Revenons maintenant à nos maîtres italiens d'Amérique et à la seule collection dont il me reste à parler, celle de M. Denman Ross, de Cambridge.

IX

La collection de M. Ross est surtout riche en art japonais, et l'art italien n'y figure qu'accidentellement; elle contient toutefois deux ouvrages de ce pays qui présentent un intérêt considérable. L'un est un *Portrait de Lorenzo Ghirardello*, chancelier de Bergame (1600-1640), peint par Tiberio Tinelli, le plus grand peintre vénitien du XVIIe siècle, qui, lorsque certains de ses ouvrages, aujourd'hui grandement admirés sous des noms apocryphes comme celui de Velazquez, lui seront restitués, tiendra un des premiers rangs parmi les peintres italiens de la décadence. La seconde œuvre importante de la collection Ross est un buste de *Saint Sébastien*, généralement accepté comme une réplique du Raphaël de la collection Lochis, à Bergame.

Il est hors de doute que de ces deux tableaux l'un est la répétition de l'autre, bien qu'il y ait entre eux un certain nombre de variantes que je n'examinerai pas ici; mais on ne saurait hésiter non plus à juger que l'un d'eux est très supérieur à l'autre. La tête de la collection Lochis est beaucoup mieux composée et cette

expression rêveuse, si caractéristique de la période où Raphaël était sous l'influence de Pérugin, y est beaucoup plus nettement accen-

SAINT SÉBASTIEN, PAR LO SPAGNA
(Collection de M. Ross, à New-York)

tuée que dans la figure un peu banale et prétentieuse du portrait de M. Ross. Quant aux qualités de métier, la différence est éclatante. La version américaine ne possède ni la délicatesse de modelé, ni la précision de dessin, ni la vigueur du tableau de la collection

Lochis ; au point de vue de la couleur, celui-ci est également très supérieur à celui-là ; en un mot, la différence de qualité est si

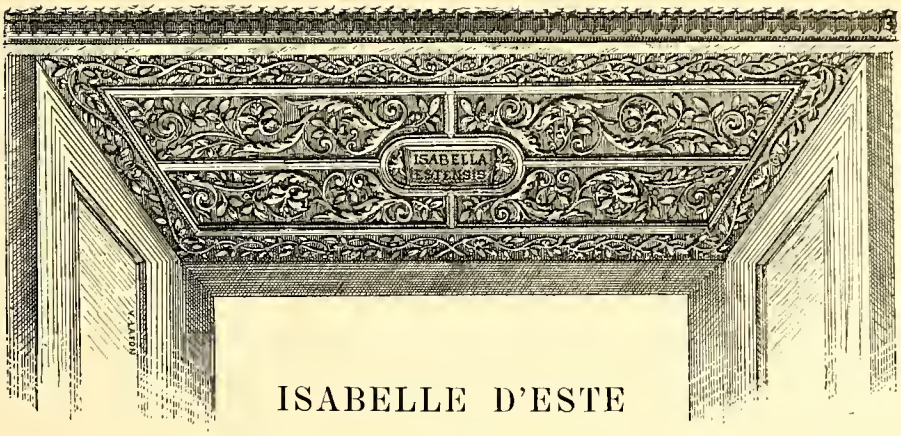
SAINT SÉBASTIEN, PAR RAPHAËL SANZIO

(Galerie Lochis, à Bergame)

évidente entre les deux tableaux, qu'ils ne peuvent être du même auteur. Cela établi, il faut rendre justice à la copie de M. Ross, qui est non seulement une copie du temps, mais de la main d'un des jeunes condisciples de Raphaël à l'atelier de Pérugin. Il n'est aucune

personne un peu familière avec les œuvres de Lo Spagna qui ne le reconnaisse dans le *Saint Sébastien* de M. Ross, et il n'y a qu'à se rappeler une œuvre bien connue de ce peintre, la *Nativité* du Vatican, pour retrouver, dans le tableau qui nous occupe, cet ovale allongé, cette petite bouche à la lèvre inférieure un peu épaisse et jusqu'à l'expression que le même artiste, dans son autre tableau, a donnée à ses anges agenouillés. La couleur également, surtout dans les verts vitreux du paysage qui ferme l'horizon, est analogue dans les deux tableaux. Le *Saint Sébastien* de M. Ross n'est donc pas une vulgaire copie, mais, au contraire, cette chose très rare : une réplique d'un maître italien de la main d'un autre maître, moins grand sans doute, mais qui n'en est pas moins un maître.

B. BERENSON



ISABELLE D'ESTE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS

(CINQUIÈME ARTICLE[1])

RELATIONS D'ISABELLE AVEC GIOVANNI BELLINI

C'est le quatrième marquis de Mantoue, Gian Francesco, époux d'Isabelle d'Este, qui noua les premières relations avec les Bellini et demanda à Giovanni d'accepter la commande d'une œuvre destinée à la décoration du *studiolo* de la marquise. Capitaine général des troupes de la Sérénissime dès 1489, Gian Francesco avait reçu en don un palais à Venise, et y entretenait un ambassadeur; Isabelle, à peine mariée, profita de cette circonstance pour faire de fréquents séjours sur la lagune, soit seule, soit accompagnée de sa belle-sœur, la duchesse d'Urbin, et chacune de ces visites fut féconde au point de vue de l'art. Les envoyés officiels, les artistes, les marchands devinrent ses correspondants, et la marquise trouva là le plus alerte de ses intermédiaires, Lorenzo Gusnasco, dit Lorenzo di Pavia, fabricant d'instruments de musique, *intarsiatore* habile, qui allait jouer un grand rôle comme pourvoyeur de ses collections[2].

Le premier voyage de la marquise à Venise remonte à l'année

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XIV, p. 123.

2. Voir à son sujet *Lorenzo Gusnasco e i Lingiardi.* Carlo dell' Acqua. Milan, 1886.

1493 ; âgée à peine de dix-neuf ans, elle s'arrêta à Padoue, à Vérone, fit la connaissance de Gentile Bellini, visita les ateliers, et, ayant eu l'occasion de voir chez ce dernier le portrait du doge, qu'il exécutait, elle eut le désir de le posséder. Gentile était revenu depuis peu de sa mission auprès de Mahomet II, mission attestée par les nombreux sujets qu'il a traités, par le portrait fameux du sultan de la collection de sir Henry Layard, et par la médaille[1]. La marquise lui demanda en outre une vue du Caire et une vue de Venise ; malgré les commandes nombreuses auxquelles il ne pouvait suffire, Gentile s'engagea tout d'abord ; mais, comme Isabelle, aussitôt de retour à Mantoue, lui envoyait, pour confirmer sa commande, son représentant Antonio Salimbene, Gentile invoqua l'urgence de satisfaire le doge, et pria la souveraine d'écrire elle-même au Sérénissime, qui lui permettrait de suspendre ses travaux. Le 7 décembre, le correspondant écrit à la marquise que Gentile a promis, « *sopra la fede di reale cavaliere* », de faire dans le délai de quatre jours une vue du Caire, copie de celle du doge ; et, le même jour, Scalona, le chargé d'affaires, qui a dû être reçu par le prince pour affaire politique, écrit qu'il a bien vu celui-ci, mais qu'il n'a pas cru convenable de mêler deux missions, et qu'au sortir, il lui a fait tenir une lettre dans laquelle il le suppliait d'accorder à sa souveraine un portrait de Sa Sérénité, afin qu'elle eût constamment son image devant les yeux : « Le Sérénissime, ajoute l'envoyé, a accueilli ce désir avec tant de satisfaction, qu'il a appelé un des secrétaires et l'a prié de faire à la princesse la réponse la plus douce et la plus affectueuse du monde. » Cette douce réponse allègue un engagement antérieur qui ne permet pas au doge de donner l'original de son portrait, promis déjà à son neveu ; mais il donnera immédiatement des ordres à Gentile pour obtenir une copie : « Il est convenu que demain Gentile Bellini viendra voir le prince et recevra commission pour l'exécution à terminer dans le plus bref délai. » Nous n'avons pas la confirmation de l'envoi du portrait du doge, mais nous savons, par une lettre du 23 décembre, adressée par Salimbene, que, pour satisfaire au désir d'Isabelle, Gentile offre « un portrait de la place Saint-Marc de Venise », de la main de son père Jacopo Bellini.

En 1496, le marquis Gian Francesco, se trouvant à Venise, eut l'occasion de rencontrer le frère de Gentile, Giovanni Bellini, et lui

1. Le volume de M. Thuasne, *Gentile Bellini et le sultan Mahomet II* (Paris, Leroux, 1888), donne les détails les plus circonstanciés sur cette mission de Gentile.

exprima le désir qu'avait manifesté la marquise d'obtenir une œuvre de sa main; Giovanni se déclara prêt à la servir, et Alberto di Bologna, trésorier de Gian Francesco, fut chargé d'en aviser Isabelle. La lettre n'a pas d'autre fin, mais il semble que le trésorier ait à tâche de rassurer la marquise sur la fidélité que lui garde son époux : « Il n'y a pas de jour que Son Excellence ne me parle de Votre Seigneurie dans des termes les plus affectueux; on dirait que votre

VUE SUR LE MINCIO

Prise du *Camerino* d'Isabelle d'Este

image est gravée dans son cœur; vous êtes sa fille douce et chère — *voi siete la sua putina dolce e chara.* »

Le premier intermédiaire direct pour l'exécution de l'œuvre promise fut un certain Michele Vianello, grand amateur, grand connaisseur, dont Lorenzo di Pavia vante fort la collection. Dès les premiers mois de 1501, ce Vianello avait porté au peintre l'*invention* et les mesures, rédigé la convention qui stipulait la somme de cent ducats et, selon la coutume, laissé le quart de la somme comme arrhes aux mains de l'artiste. Dès le 15 juin de la même année, Vianello déclare que Bellini est gêné par l'*invention* qu'on lui impose, et conseille à la marquise de le laisser maître de son sujet.

Les tribulations d'Isabelle vont recommencer, et, au moment même où elle subit les longs retards que lui inflige le Pérugin, Giovanni va lui en imposer de plus longs encore. Les premières objections portent sur le sujet même, dont nous ignorons encore la teneur. En janvier, le peintre se déclare malade et demande un délai de dix-huit mois; en mai, nouvelles doléances; le 10, Isabelle écrit : « Ce délai de dix-huit mois est trop long, nous désirons voir notre *studiolo* promptement terminé; ce sera un grand ennui pour nous d'attendre aussi longtemps. » Toute l'année 1502 va se passer en récriminations et en propositions qui n'aboutiront point : « Il n'y a rien à faire avec une pareille *historia* », dit Bellini, et Vianello, qui connaît son homme, est d'avis qu'il faut le laisser faire à son gré : la marquise, d'ailleurs, sera mieux servie. Bellini, comme on sait, varie peu ses thèmes; il ne subit jamais l'influence des humanistes et se renferme dans les sujets religieux; il propose donc, en octobre, de faire une *Circoncision* ou un *Præsepio*, c'est-à-dire Jésus dans la crèche, avec quelques personnages en adoration. Ce n'est nullement l'affaire d'Isabelle, qui ne voit pas le moyen d'introduire un *Præsepio* au milieu des scènes allégoriques de Mantegna. Cependant, tel est son désir d'avoir une peinture de Bellini qu'elle en passera par là; mais elle veut qu'il y ait, parmi les personnages, un saint Jean, car c'est le patron de son époux. Bellini, qui sent l'anachronisme, répond que saint Jean n'a rien à voir avec le sujet; mais, pour montrer toute sa bonne volonté, il assure pourtant qu'il fera ce que veut la marquise. En réalité, il fatigue à un tel point Michele Vianello, qu'Isabelle va renoncer à avoir une œuvre de sa main, et demande tout simplement qu'on lui rende ses arrhes. Isabelle, à cette période des transactions, délègue un nouvel envoyé, et Lorenzo di Pavia entre en scène.

Le 27 août 1501, le nouvel agent rend compte à la princesse des nombreuses commissions dont elle l'a chargé, et, après lui avoir parlé de chapelets d'ébène de toute beauté, d'un instrument de musique qu'il lui a envoyé pour le compte de la duchesse de Milan, d'un *Virgile* et d'un *Pétrarque* pour sa bibliothèque de la *grotta*, qu'il lui fait parvenir, en attendant, l'*Ovide* et le *Dante*, dont il surveillera l'impression, il en vient à l'ouvrage commandé : « Giovane Bellino dit bien qu'il fera une belle « fantaisie », mais il ne s'y est pas encore mis; c'est un homme lent; il s'excuse sur un palais qu'il doit décorer, mais prétend qu'il saura satisfaire tout le monde. » En même temps, Lorenzo conseille de s'adresser au Pérugin.

Le 30 août 1502, c'est-à-dire une année révolue après sa pre-

mière information, le correspondant revient sur le sujet : « Quant au tableau que devait faire Giovanni Bellini, il n'en a jamais rien fait ; ce n'est pas faute d'avoir été sollicité, tant par moi que par messire Michele ; mais j'ai toujours pensé qu'il ne s'exécuterait pas, comme je l'ai dit une fois à Votre Seigneurie. Ce n'est pas un homme à traiter des sujets (*historie*) ; il dit bien qu'il s'exécutera, mais il n'en fait jamais rien. Afin de lui faciliter la chose, j'ai eu recours à un poète de mes amis, homme de talent, et je l'ai prié de m'inventer quelque thème d'une exécution facile, pour le faire traiter par l'artiste ; vous le trouverez ci-joint, mais il me semble que même ainsi, il ne veut pas davantage entreprendre l'œuvre. Messire Michele, en conséquence, ira se faire rendre les vingt-cinq ducats reçus. »

10 septembre 1502. — « Quant à l'argent avancé, Votre Seigneurie doit se persuader que ce n'est pas chose facile de tirer à l'artiste les vingt-cinq écus. Maintenant que Votre Seigneurie les réclame, il prétend qu'il va s'y mettre et fera une jolie fantaisie à sa façon, qui est une façon un peu longue. M° Michele prie Votre Seigneurie de vouloir lui écrire une lettre qu'il pourra montrer, afin de contraindre l'artiste à rendre l'argent. »

Michele a tiré l'affaire au clair ; Bellini n'admet pas qu'on lui impose de sujet. Quoique accablé de travaux, il ne veut cependant pas rompre, comprenant bien qu'il a affaire à des grands seigneurs puissants auprès du doge. Isabelle, qui semble rebutée, en vient à se mettre à la discrétion du peintre. Elle persiste à obtenir une œuvre de sa main ; mais comme, d'autre part, elle tient à l'unité de son *studiolo*, « *la toile du Bellini ne figurera pas dans ses camerini* » ; elle le dit nettement et, pour notre essai de restitution du *camerino*, c'est là un fait acquis.

20 octobre 1502. — A Michele Vianello : « Michele, nous acceptons que maître Giovanni Bellini, au lieu du sujet donné, fasse un *Præsepio*, selon que nous en informe votre lettre ; mais, dans ce cas, notre désir est qu'il ne soit pas de *la grandeur que nous avions désignée, lorsqu'il s'agissait de faire le sujet*, mais bien sur la mesure qui sera envoyée à Battista Scalona, secrétaire de notre seigneur époux, porteur de la présente. *Nous avons résolu de placer ce tableau dans une chambre à coucher.* »

12 novembre 1502. — Isabelle à Vianello : « Le Bellini étant décidé à faire, à la place du *Præsepio*, une Madone avec l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, nous désirons qu'il y ajoute un saint Jérôme,

avec les accessoires de composition qui lui conviendront. » Sur ce point, Vianello n'obtiendra point de concession : le saint Jérôme en ce lieu n'est pas orthodoxe ; il le fera savoir à la marquise, qui lui répond en ces termes, le 25 novembre 1502 : « Le Bellini ne veut pas entendre parler du saint Jérôme dans le *Præsepio,* mais ce n'est pas moi qui ai changé, c'est lui qui avait l'air de faire le sujet à contre-cœur ; qu'il fasse donc ce qui lui plaît. J'accepte le *Præsepio,* pourvu qu'il le fasse et qu'il soit digne de sa réputation. Quant au procédé et à la matière, toile ou panneau, il est le maître, pourvu qu'il reste dans la dimension donnée... »

LA MUSIQUE, ATTRIBUÉ A CRISTOFORO ROMANO
Détail de la porte dans le *Camerino* d'Isabelle d'Este
Reggia de Mantoue

On a peine à croire que toutes les lettres échangées de la fin de novembre 1502 au 3 janvier 1504 sont toutes consacrées à présenter les excuses de Bellini et à constater son inaction ; et cependant, le 6 octobre 1503, Lorenzo di Pavia, qui a pris la place de Vianello, outré d'un si grand manque de parole, écrit à son auguste correspondante : « J'ai encore vu G. Bellini, qui affirme que sa toile sera finie dans un mois et demi. » Mais, malgré de telles affirmations, plus d'un an après, le même Lorenzo écrira encore à Isabelle :

3 janvier 1504.— « Je ne sors pas de chez G. Bellini. Il a travaillé, mais bien peu; il demande encore un mois et demi, prétendant qu'en hiver il ne peut pas peindre et que sa couleur ne sèche pas. »

Trois années enfin se seront écoulées depuis le jour où Bellini a reçu la commande; la patience d'Isabelle est à bout ; elle prend

son ton sévère, et, cette fois, au lieu d'avoir recours à Lorenzo di Pavia, elle s'adresse au Magnifique Alvise Marcello, que nous verrons ambassadeur de Venise auprès du marquis son mari, et le prie de recourir au doge lui-même, pour la venger de la conduite du peintre :

Mantoue, 10 avril 1504.— A messire Alvise : « Voici trois années passées que j'ai donné 25 ducats à G. Bellini, peintre, comme arrhes et partie de paiement d'un sujet qu'il s'est engagé à me peindre, *et qui devait prendre place dans mon studiolo*. Depuis, comme *il refusait de traiter le sujet*, il a été convenu qu'il exécuterait à la place un *Præsepio* de Notre-Seigneur pour ladite somme, ainsi qu'en sont informés Michele Vianello et Lorenzo di Pavia. L'artiste n'a jamais rempli ses engagements et nous ne croyons pas qu'il les veuille jamais remplir. Nous ne savons plus comment procéder, et ce que nous voyons de plus clair, c'est le peu de cas que l'artiste fait de nous. Bellini n'a pas considéré un instant ses obligations, et nous avons résolu de reprendre notre argent. Comme nous n'avons personne à Venise à qui nous accordions plus de confiance qu'à Votre Magnificence, il nous a paru convenable d'user de votre intermédiaire pour vous demander de vous diriger vers Bellini, de lui réclamer nos vingt-cinq ducats, et de n'accepter ni excuses, ni promesses de s'exécuter désormais, car nous ne voulons plus de son œuvre. S'il ne voulait point s'exé-

PALLAS, ATTRIBUÉ A CRISTOFORO ROMANO

Détail de la porte dans le *Camerino* d'Isabelle d'Este
Reggia de Mantoue

cuter à l'amiable, je vous prie de ne pas reculer devant cette extrémité, d'en dire deux mots au Prince Sérénissime lui-même ou à tout autre magistrat à qui il incombe de lui faire un commandement, afin qu'on ne supporte pas que nous soyons à ce point par lui méprisée (*vilipese*). S'il refusait l'argent (ce que nous nous refusons à croire), on pourrait recourir au témoignage de Michele Vianello et à celui de Lorenzo di Pavia. Que Votre Magnificence soit persuadée qu'elle ne pourra nous rendre meilleur service que celui, non seulement de retirer l'argent, mais surtout de nous empêcher de subir une telle injure de la part de Bellini. — Toujours prête à vous rendre quelque service qu'il vous plaise de nous demander. »

Il ne semble pas qu'au reçu de cette lettre, le Magnifique ait agi immédiatement; il n'a sans doute pas voulu user de rigueur avant de savoir à quoi s'en tenir, et il aura délégué Lorenzo di Pavia. Pour la vingtième fois, l'agent d'Isabelle entre chez G. Bellini et lui chante l'antienne habituelle. Bellini répond qu'il est débordé, qu'il peut prouver qu'il a eu à faire un tableau pour le doge, et quand il entend que cette fois il ne s'agit plus de tableau, mais bien de rendre l'argent (et cela par l'intervention d'Alvise Marcello), il montre l'œuvre commencée...; « elle est au trois quarts finie » (*le fato de le quatro parte le tre*), et comme Bellini éprouve une peine considérable à rendre les arrhes, il le finira certainement, à tel point il est misérable (*per essere lui miserissimo!* [1]). »

La marquise, cette fois, se radoucit : elle a hâte de recevoir l'œuvre et envoie la somme due, 25 ducats d'or, qui compléteront le paiement avec les arrhes. Lorenzo lui fait un compte du détail des menus

1. Nous sommes en l'année 1504; Giovanni Bellini a atteint sa soixante-dix-septième année; il a été le peintre assidu des doges qui se sont succédé; Venise, sa patrie, le compte au nombre de ses artistes les plus glorieux; on admire sa foi ardente, la grâce de ses Vierges, la tendresse de ses Enfants Jésus, sa couleur brillante, chaude, pleine d'harmonie, quelque chose à la fois d'idéal et de naturel d'où se dégage une impression poétique née de la vie même. L'artiste enfin a reçu le don de transfigurer les plus humbles : il prend à la lagune les *bambini* des pêcheurs qui jouent sur les dalles de marbre; aux campagnes de la Terre ferme ses *contadine* les plus naïves, et de leurs guenilles qu'il drape en larges plis il fait les vêtements des anges glorieux, ceux de ses saintes et de ses vierges; et pour les enlever à la terre, il lui suffit de tracer un nimbe d'or autour de leur front. Et ce même Giovanni Bellini, chargé d'ans, prêt à descendre dans la tombe, ne peut pas achever le *Præsepio* d'Isabelle, faute d'un sequin, tant il est *miserissimo!* On ne peut s'empêcher de croire à une exagération de la part du Magnifique Alvise Marcello pour désarmer la marquise.

frais dont l'artiste implore le remboursement; Bellini demande aussi à être autorisé à placer la toile dans un beau cadre de bois doré, avec quelque belle sculpture, faisant observer que l'encadreur n'a nul besoin de garder le tableau; et le correspondant ajoute: « Mº Pietro Bembo se recommande à Votre Seigneurie. Il me semble qu'un siècle va s'écouler avant que je sache comment ce tableau vous a plu. En vérité, c'est une belle œuvre; j'avoue que si je l'avais commandée, j'aurais aimé des figures plus grandes, comme je l'ai écrit déjà. *Il faut bien dire qu'au point de vue de l'invention, on ne peut pas lutter avec Andrea Mantegna, qui est un peintre excellent, le premier de ce temps-ci;* mais Giovanni Bellini excelle par la couleur, et tous ceux qui ont vu la toile la regardent comme admirable; elle est très poussée d'exécution.... »

Le 6 juillet, l'œuvre terminée, son correspondant l'annonce à Isabelle dans des termes qui prouvent qu'il était un homme conciliant et l'ami des artistes. La lettre est importante par certaines réflexions qui l'accompagnent :

6 juillet 1504.— «...Ce matin, après être allé à diverses reprises chez Giovanni Bellini, avec Mº Alvise Marcello, j'y suis retourné ; le tableau est fini, rien n'y manque. En vérité c'est une belle œuvre; elle est même plus belle que je ne l'aurais cru. Je suis sûr qu'elle plaira à Votre Excellence; l'artiste a fait un grand effort, *excité qu'il est par l'idée de prendre place en face de Mº Andrea Mantegna.* Je ne dis pas qu'au point de vue de la composition il puisse lutter avec Mº Andrea, si excellent dans son art; mais je prie Votre Seigneurie d'accepter le tableau pour l'honneur du peintre et pour le mérite de l'œuvre elle-même. Il ne voudrait pas perdre l'argent, *encore que le tableau ait trouvé amateur.* Cependant, l'artiste n'a rien voulu entendre avant d'avoir une réponse de Votre Seigneurie. Il est bien certain que ledit Bellini s'est comporté vis-à-vis d'elle de la pire façon possible, mais il y a quelque excuse. Que Votre Seigneurie montre sa générosité et passe par-dessus ces vilenies ! Bellini a agi comme une bête. Que Votre Seigneurie considère son propre désir d'avoir des œuvres des premiers artistes de l'Italie et qu'elle pense que celui-ci est vieux et qu'il ne peut plus que s'affaiblir. Si Votre Seigneurie y consent, nous ferons faire ici un beau cadre au tableau en en prenant la mesure, et nous le lui enverrons. »

Enfin, pour que rien ne manque à l'état civil de ce tableau de Bellini, Isabelle pardonne au peintre ses longs retards et son manque d'égards à une souveraine, et, le 9 juillet 1504, soit qu'elle s'en

rapporte au jugement de Lorenzo, soit qu'elle ait eu un autre avis favorable sur le mérite de l'œuvre par lettre du Magnifique Alvise, le tableau étant encore dans l'atelier du maître, la marquise lui écrit en termes pesés et, tout en exprimant sa satisfaction, elle se montre sous le coup de l'injure reçue :

9 juillet 1504.— « Maître Zoanne Bellino. La peinture que vous avez exécutée en notre nom est digne de votre réputation, comme nous l'espérions; nous en restons satisfaite; nous oublierons l'injure que nous estimons avoir reçue par le fait de vos longs retards. Vous consignerez la toile à Lorenzo di Pavia qui vous paiera les vingt-cinq ducats que nous restons vous devoir; nous vous prions de faire envelopper l'œuvre de manière à éviter tout danger....» Le 13 août, désormais en possession de la toile, Isabelle accuse réception à Lorenzo di Pavia, qui répond ainsi :

« Illustrissime Dame, j'ai compris, par votre lettre, que le tableau a pu plaire à Votre Excellence, et j'en ai ressenti un vif plaisir. Encore que je persiste à trouver que les figures sont trop petites, l'œuvre est belle en vérité, mais le défaut vient de ce qu'on aurait dû demander à l'artiste deux ou trois dessins et esquisses, et on aurait choisi. On ne m'a jamais rien dit à ce sujet, le Bellini ne voulait même pas me montrer son travail; si je l'avais vu, j'aurais pu lui faire quelque objection..... Si la peinture pouvait parler, elle pourrait se lamenter d'avoir été exécutée sur une toile aussi restreinte.»

Par la lettre datée de Mantoue (13 juillet 1504), la marquise, avisée par Lorenzo di Pavia de l'achèvement du tableau par le Bellini, a bien voulu lui pardonner ses offenses: « *Et vi remetteremo la injuria che reputamo havere recevuta per la tardita vostra* »; de nouvelles relations vont s'engager, qui nous prouvent que l'œuvre de Bellini, encore que le peintre ait refusé de se plier à sa fantaisie de lui voir exécuter une *invenzione* qui n'était pas de son génie, est cependant d'un grand prix pour Isabelle; elle le lui manifeste aussitôt, en exprimant son désir d'avoir une nouvelle œuvre de sa main. Cette fois encore, c'est à son *studiolo* que la marquise la destine.

Le cardinal Bembo, à la fois ami de la marquise et de l'artiste, qui a exécuté pour lui un superbe portrait d'une personne qui lui était chère, servira d'intermédiaire; dès le premier jour, on voit que ce n'est pas trop d'un tel ambassadeur pour décider Bellini à renouer les relations. Le 27 août 1505, après un séjour du cardinal à la cour de Mantoue, Isabelle reçoit de lui la lettre suivante datée de Venise :

« Je n'ai pas oublié que j'avais promis à Votre Seigneurie d'em-

LA COUR D'ISABELLE D'ESTE, PAR LORENZO COSTA

Autrefois dans le *Camerino* d'Isabelle d'Este, aujourd'hui au Musée du Louvre

ployer tout mon pouvoir à décider le Bellini à accepter l'entreprise d'un tableau pour le *camerino*. Messer Paolo Zoppo, tout dévoué à Votre Seigneurie, et ami intime du peintre, m'a bien aidé dans cette circonstance. En somme, nous avons si fort bataillé, que la place (*le castello*) est bien près de se rendre. Afin de hâter le moment de l'exécution, Votre Seigneurie voudra bien écrire à l'artiste une lettre un peu chaude, de façon à lui faire plaisir, et, si elle veut me la mander, elle peut être sûre qu'elle ne l'aura pas écrite en vain.»

Les choses se sont passées comme le voulait Bembo, car, le 7 novembre suivant, la marquise s'adresse directement à Bellini, en faisant allusion à une première lettre qui parlait déjà de son désir de le voir accepter une nouvelle commande:

« Nous sommes très heureuse de vous voir disposé à exécuter le tableau au sujet duquel nous vous avons récemment écrit, et nous persévérons dans le vif désir de le posséder de votre main, comme une des choses qui nous sera le plus agréable. Nous nous occuperons donc de la dimension, et nous vous indiquerons quelle lumière il recevra à la place qu'il devra occuper. En cette circonstance, nous nous servirons du Magnifique Pietro Bembo, qui retourne à Venise, *et lui, qui a vu les compositions qui ornent notre retraite, pourra, à votre satisfaction, imaginer le sujet que vous avez à traiter*. C'est alors que nous vous enverrons une avance convenable. En attendant vous persévérerez dans l'intention où je vous vois de m'être agréable. Toujours disposée à vous complaire.»

La marquise, un peu plus tard (31 janvier 1506), s'acquitte aussi envers Bembo, qui semble avoir fait des efforts qu'on n'eût point cru nécessaires après ces premiers engagements :

31 janvier 1506. — « Nous sommes charmée d'apprendre que Bellini persiste à faire le tableau et nous reconnaissons que cette disposition est due à Votre Magnificence. Nous allons donc régler l'affaire des dimensions et de la lumière et nous vous les enverrons en même temps que les arrhes. Pendant ce temps-là, Votre Magnificence composera l'invention, d'accord avec le peintre; nous l'en prions vivement. Messer Andrea Mantegna a été aussi mal que possible ces jours-ci ; il est très proche de la mort ; mais, quoiqu'il soit un peu mieux désormais, on ne saurait lui parler de peintures, ni de quoi que ce soit autre que son salut. S'il entre en convalescence, nous ferons en sorte de donner satisfaction au Magnifique Francesco Cornelio[1]....

1. Il s'agissait de satisfaire le désir de ce personnage en lui facilitant d'obtenir un tableau de la main du vieux Mantegna.

On voit, par la date de cette lettre, qu'à l'âge de soixante-treize ans que venait d'atteindre Andrea Mantegna, on comptait encore sur son pinceau. Le vieillard, cependant, allait descendre dans la tombe; telle était sa renommée que le correspondant habituel de la marquise, Lorenzo Gusnasco di Pavia, son luthier et son factotum, apprenant le trépas du grand artiste qui avait illustré à la fois deux cités, celle de Padoue où il avait vu le jour, et celle de Mantoue où il était venu vivre, comme il le disait, « à l'ombre de la maison Gonzague », adresse de Venise à la marquise sa patronne ces mots touchants, empreints de la chaleur et de la grâce naïve de l'époque : « J'ai appris avec un vif chagrin la mort de notre Andrea Mantegna; en vérité, c'était un homme excellent, et c'est un autre Apelle qui vient de disparaître. Je crois que le Seigneur l'emploiera là-haut à faire quelque grande œuvre; quant à moi, je n'espère plus voir un autre aussi beau dessinateur et un homme d'une telle imagination. »

En mai 1506, Isabelle s'excuse auprès de Bembo de ne lui avoir pas envoyé les mesures de la toile, à cause de la peste, qui l'a obligée à se déplacer; mais elle lui recommande de continuer à entretenir Bellini dans de bonnes dispositions en sa faveur, et de composer l'*invenzione*. Sitôt la peste disparue, elle lui enverra les mesures et les arrhes à donner à l'artiste. L'épidémie dont parle la marquise a causé ces retards; de plus, une longue transaction, ayant pour but l'acquisition d'un précieux vase d'agate et d'une peinture (la *Summersione di Faraone in pictura*), qui se trouvent dans la succession de Michele Vianello, a pris chacun des instants d'Isabelle, qui met tout Venise en mouvement pour arriver à son but. Ces circonstances vont encore retarder l'envoi des mesures et du sujet, et ce n'est plus qu'à la fin de 1506 que nous apprenons, par une nouvelle lettre, l'envoi des indications indispensables au cardinal. Nous voyons aussitôt que l'*invenzione* va encore devenir un sujet de conflit entre l'artiste et la marquise; Bellini refuse de s'y conformer, et, cette fois, il trouve un appui en Bembo lui-même :

« Je suis allé chez le Bellini ces jours-ci; il est parfaitement disposé à servir Votre Seigneurie, à la condition qu'elle envoie les mesures de la toile. *Il faut que l'*invenzione *qui se trouve ici, avec son dessin à l'appui, soit accommodée à la fantaisie de l'artiste qui doit l'exécuter. Bellini désire qu'on ne lui donne pas de nombreux points fixes qui contrarient son génie accoutumé; il dit qu'il a l'habitude de se mouvoir à son aise dans ses œuvres, et qu'il se charge de satisfaire ceux qui les regardent.* Il est d'ailleurs prêt de toute façon. »

Ceci se passe entre le mois de mai et le mois de septembre 1506. G. Bellini reconnaît avoir tous les éléments du travail à exécuter, mais il semble peu préoccupé de se mettre à l'œuvre ; ce n'est plus qu'en 1507 que nous trouverons dans la correspondance une allusion au grand artiste, et cette allusion n'est pas en faveur de son activité. Le 9 janvier 1507, Lorenzo di Pavia, toujours en mouvement pour obliger Isabelle, ou toujours au travail pour exécuter quelque commande de sa part, lui écrit : « J'ai appris, par la lettre de Votre Seigneurie, quel pressant désir elle avait de posséder la viole d'ébène ou de santal, et vraiment j'ai vergogne de ma propre vergogne; il me semble que je suis atteint de la maladie de Giovanni Bellini. » Nous savons que la maladie du peintre est la paresse ou l'inertie ; mais considérons que nous sommes en 1507 et que l'artiste est âgé de quatre-vingt-un ans. Il supportait difficilement, déjà une dizaine d'années auparavant, les fantaisies d'Isabelle au point de vue de l'invention des sujets; il était lent de nature et, malgré son grand âge, débordé par ses engagements ; Bellini, enfin, avait peu de régularité dans sa vie, comme nous avons pu en juger par la correspondance relative au *Præsepio ;* on peut conclure de là que le second tableau qui fait l'objet de ces nouvelles relations avec la marquise de Mantoue n'a jamais été livré. Bellini est trop vieux ; la correspondance cesse, et, dans le catalogue du XVIe siècle, l'inventaire des tableaux trouvés dans la *grotta* à côté des Mantegna, des Lorenzo Costa, des tableaux du Pérugin et du Corrège, nous ne trouvons point le nom de Bellini. Plus tard même, lorsque nous aurons à rechercher dans l'ensemble des collections dispersées en 1627 et en 1630 par une vente volontaire ou par le désastre du siège de Mantoue, nous hésiterons à reconnaître, parmi les œuvres signées du nom de Bellini, le fameux *Præsepio*, qu'Isabelle avait eu tant de peine à obtenir du maître vénitien. Remarquons aussi que nous n'avons la description de cette seconde œuvre dans aucune des lettres citées, et concluons de toutes ces circonstances que la marquise n'a sans doute point réalisé le grand désir qu'elle avait de donner pour pendant à Mantegna dans son *studiolo* une composition de Bellini.

CHARLES YRIARTE

(*La fin prochainement.*)

LE MUSÉE DE BALE

ARTISTES ALLEMANDS ET ARTISTES SUISSES

(DEUXIÈME ARTICLE [1])

III

Si le Musée de Bâle ne nous offre pas d'œuvre importante de Martin Schongauer, il renferme plus d'un tableau de ses élèves ou de ses imitateurs. Voici d'abord une *Sainte Barbe*, peinte sur un volet de triptyque, comme patronne de Barbara Jungermann, issue d'une famille bâloise. L'influence du maître est bien marquée dans ce panneau, qui porte une inscription mortuaire, avec la date de 1509. Nous apercevons la même influence dans quatre figures de saintes qui formaient autrefois un ensemble : on suppose que ces peintures, d'une touche assez ferme, seraient les œuvres d'un artiste auquel on doit un tableau conservé dans une collection privée de Bâle, et connu sous le nom de *triptyque votif du bourgmestre Peter Rot*. Les

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, p. 23.

colorations de l'école de Schongauer, le caractère de ses types, se retrouvent dans quelques autres peintures anonymes. Cette école, tout en ayant son charme et parfois son élégance, conserve une simplicité sévère d'allures. Les saints et les saintes sont debout presque hiératiquement, attendant la prière et la vénération des fidèles. Nous remarquerons leur attitude uniforme, leur figure arrondie et comme bulbeuse, leurs mains tombantes aux doigts effilés. Les artistes qui ont retracé ces personnages religieux ne visaient point à produire une impression dramatique, souvent étrangère à leur sujet, comme le feront plus tard d'autres maîtres, influencés par la souplesse d'arrangement et les habiletés de pratique de l'art italien.

Les peintres qui se pénétraient de la manière et des idées de Schongauer furent assez nombreux dans la Suisse du nord et dans la Suisse centrale. A Bâle même, les fresques de la sacristie de l'église Saint-Pierre et celles de la chapelle Saint-Ulrich indiquent l'imitation du maître. Aux environs de la ville, l'église du village de Muttenz a été ornée d'une décoration murale, qui témoigne des mêmes réminiscences.

Parmi les peintres qui se sont rangés sous la bannière de Schongauer, il en est quelques-uns qui ne sont point représentés au Musée de Bâle. Tel est le Maître à l'œillet, qui travailla à Berne, et qu'il faut étudier au Musée de cette ville. M. Berthold Haendcke, dans son *Histoire de la Peinture suisse au XVIe siècle*, nous a décrit assez longuement ses œuvres[1]. On retrouve au Musée de Bâle d'autres artistes, plus libres d'esprit, qui eurent leur importance et jouèrent un rôle personnel. Hans Friess, de Fribourg, subit aussi, par certains côtés, l'ascendant du maître de Colmar, tout en obéissant à une autre impulsion, qui lui venait de l'école d'Augsbourg et d'Albert Dürer. Martin Schongauer attirait à lui des artistes de tout genre : des décorateurs eux-mêmes, des peintres verriers, adoptaient son style et ses types.

Nous voulons noter avec soin, avant de nous éloigner d'une période primitive, les tendances diverses, les directions opposées que nous révèlent certaines productions tout à fait anciennes. En nous attachant aux dessins du Musée, nous rencontrons des œuvres de quelques artistes demeurés énigmatiques, et qui sont, à juste titre, con-

1. V. Dr Berthold Haendcke : *Die Schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert*, Aarau, Sauerlander und Ce, 1893.

sidérés aujourd'hui comme des initiateurs. Voici le maître au monogramme *E. S.*, très rude, très inégal, comme le montre sa *Trinité entourée d'anges en prières :* c'est un graveur sur cuivre, au burin énergique, qui a travaillé en Alsace et qu'on pourrait croire originaire de Turckheim, ou tout au moins bourgeois de cette ville, d'après une inscription placée sur un de ses dessins. Une de ses suites, *Ars moriendi*, est singulièrement indicative, et l'on peut y retrouver,

PAYSANS DANSANT

Dessin à la plume. École du Bas-Rhin. (Musée de Bâle)

d'une façon générale, la manière, les procédés qui caractérisent les *Danses des Morts* peintes à Bâle[1].

Un autre maître, dont le nom est demeuré inconnu, et qui semble un aïeul de Callot, a représenté une scène grotesque, un *Couple de*

1. M. Alfred von Wurzbach, dans une étude publiée par le *Jahrbuch* viennois, (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses*), XVIIe volume, a cru pouvoir identifier le maître E. S. avec le maître des monnaies de l'empereur Frédéric III, Erwein von Stege. Nous signalons cette conjecture, en rappelant que certaines conclusions des travaux de M. von Wurzbach ont été plus d'une fois contestées.

paysans dansant. N'y a-t-il pas, dans cette composition, comme une influence néerlandaise? On aurait envie de croire que cet artiste n'est qu'à moitié allemand. Un graveur, que Sandrart a appelé Bartholomæus Schœn, et qui signait d'un monogramme, a traité, au xve siècle, des sujets familiers et rustiques. Est-il l'auteur de cette fantaisie burlesque? Est-ce un de ses élèves, serrant son genre de près? Quoi qu'il en soit, nous suivons, à travers cette composition, l'introduction du réalisme villageois sur les bords du Rhin.

Ne faut-il pas s'attacher aussi à quelques croquis provenant du Nord? Il y avait, certes, dans les essais des anciennes écoles, bien des éléments différents, qui se trouvaient préparés pour contribuer à la formation et à l'avènement des grands artistes qui allaient surgir à Augsbourg ou à Nuremberg. Albert Dürer lui-même pouvait y tremper son vigoureux talent.

Un exquis dessin à la pointe d'argent, qui nous montre trois études de Vierge, nous est présenté comme appartenant à l'école nurembergeoise de la première partie du xve siècle, école déjà bien savante, grâce au rôle joué par l'ancienne capitale franconienne. M. Daniel Burckhardt signale les parentés qu'offrent ces esquisses, où semble revivre, à nos yeux, le tendre idéalisme de Cologne, avec le tableau d'autel de l'église Saint-Laurent, à Nuremberg, et avec d'autres compositions qui respirent la même suavité.

Dürer est un génie profondément personnel; il ne s'en est pas moins imprégné quelque peu, au début de sa carrière, de certaines influences ambiantes. Et celle de Martin Schongauer a été très puissante sur lui. On la découvre nettement dans ses premières œuvres, dans les *Trois lansquenets*, dans les *Cavaliers traversant un défilé*, et dans certaines figures un peu fines, un peu allongées, drapées d'étoffes aux plis tombants, où subsistent la grâce, la noblesse délicate des types que le maître de Colmar aimait à retracer.

Nous arrivons ici, en rappelant encore le nom de Schongauer, à une question épisodique, que nous voyons naturellement se poser, pendant que nous étudions les grands courants qui ont passé sur l'art germanique. Nous voulons parler du voyage d'Albert Dürer à Colmar et de son séjour à Bâle. Tous les biographes ont raconté que le jeune peintre, alors dans sa vingtième année, était parti de Nuremberg pour faire sa tournée d'apprentissage; ce voyage, entrepris avec l'assentiment du père de l'artiste, dura près de quatre années. La *Chronique de famille* rédigée par Dürer a été publiée et

traduite ici-même, véritable mémorial où abondent les renseignements intimes[1].

« Quand mon apprentissage fut terminé, dit Dürer, mon père me fit voyager jusqu'au jour où il lui plut de me rappeler. Je partis après Pâques, en 1490, et c'est en 1494, après la Pentecôte, que je revins. »

Personne n'a oublié les faits principaux de la biographie de Dürer, et l'on connaît quelques-unes des appréciations de M. Charles Ephrussi, dans son livre, *Albert Dürer et ses dessins*[2]. Si nous citons l'extrait qui précède, c'est pour les besoins mêmes de la discussion que nous allons aborder.

Dürer ne nous a rien dit lui-même des lieux qu'il a visités, On sait, par un passage de l'humaniste Scheurl, dans son introduction en latin aux œuvres de Pirckheimer, que Dürer alla à Colmar, où il fut reçu très cordialement par trois des frères de Martin Schongauer, qui était mort depuis peu de temps. Le jeune peintre venait trouver, comme un disciple, celui qui avait apporté dans l'art une expression nouvelle. Une grande déception l'attendait au moment où il mettait le pied sur le sol de cette douce contrée d'Alsace. Il put voir les dernières œuvres du maître, mais il ne lui fut point permis de jouir de son entretien et de ses conseils.

Parmi les frères de Martin, se trouvait, suivant Scheurl, celui qui était peintre, Ludwig; deux autres étaient orfèvres. Un quatrième frère, Georg Schongauer, qui pratiquait aussi l'orfèvrerie, habitait Bâle depuis plusieurs années; Scheurl ajoute qu'il traita le voyageur avec la même cordialité; Dürer vint donc à Bâle après avoir visité Colmar.

Les historiens d'art allemands s'accordent à placer vers la fin de cette tournée d'apprentissage un premier voyage de Dürer à Venise; on sent l'importance de ce fait pour l'étude du développement intellectuel du grand maître. Aucune information directe ne vient appuyer cette supposition ; aucun texte ne nous montre Dürer passant au delà des Alpes, et M. Charles Ephrussi a pu dire : « L'hypothèse d'un premier voyage en Italie, en 1494, nous paraît donc devoir être complètement écartée. »

M. Daniel Burckhardt a repris, dans un livre récent, la thèse de M. Charles Ephrussi, et l'a soutenue avec beaucoup de chaleur, à

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, tome XIX, pp. 541-545.
2. Paris, Quantin, 1881.

l'aide d'une argumentation très serrée, rassemblant avec soin tous les témoignages; il revendique pour Bâle l'honneur d'avoir abrité Dürer pendant une partie du temps que dura son absence[1].

Revenons à ce séjour à Bâle; c'est pour nous le point essentiel du livre que nous signalons. Il nous paraît admissible que Dürer ait été attiré par cette ville. Fils d'un orfèvre lui-même, il se plut dans la société de Georg Schongauer; il fit quelques études avec lui, le trouvant par son métier bon conseiller en matière de gravure, et Dürer aurait travaillé pour les typographes et les imprimeurs bâlois.

IV

Ces travaux, M. Burckhardt les énumère avec complaisance; c'est d'abord un frontispice pour une édition des *Lettres de saint Jérôme*, publiée par Kessler et qui parut en 1492; il croit, en outre, qu'on peut lui attribuer une suite d'illustrations pour quelques livres de fantaisie du temps, le *Chevalier de la Tour* et la *Nef des fols*, et enfin pour une édition des *Comédies de Térence*. Ce dernier ouvrage était publié sous la direction du savant Sébastien Brant, un peu dessinateur lui-même, et qui aurait préparé pour Dürer certains sujets, en lui donnant, à l'aide de quelques traits, de hâtives indications.

M. Burckhardt pense encore que le maître a peint à Bâle son propre portrait, celui où il s'est représenté jeune homme; ce portrait, daté de 1493, appartient aujourd'hui à M. Eugène Felix, à Leipzig. Le conservateur du Musée de Bâle nous offre, dans son volume, la reproduction du bois exécuté pour les *Lettres de saint Jérôme;* cette précieuse relique où est représenté le saint dans sa cellule, porte au revers la signature : *Albrecht Dürer von Nörmergk*[2].

1. *Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel*, 1492-1494, avec nombreuses illustrations. Munich, Hirth, 1892. La critique allemande du Nord maintient avec beaucoup de vigueur l'hypothèse du départ de Dürer pour l'Italie. Le sujet demeure controversé, et livré aux conjectures qui répondent aux préférences de chacun. Janitschek place ce voyage au commencement de 1491 ; d'autre part, M. Gabriel von Térey (*Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt*. E. Heitz, éditeur à Strasbourg) le fixe à la période 1494-1495.

2. Nörmergk pour Nuremberg, c'était l'orthographe de ce temps pour le nom de la ville natale de Dürer. Cette orthographe n'avait, d'ailleurs, rien de fixe et elle a varié dans les autographes et les signatures du maître.

D'autres documents, qui se rattachent à ce séjour, ont été publiés par M. Daniel Burckhardt dans une brochure postérieure, où il a

RONDE DE SINGES

Dessin à la plume d'Albert Dürer. (Musée de Bâle)

suivi attentivement les rapports de Martin Schongauer et de ses frères avec la ville de Bâle[1].

1. *Martin Schongauer und seine Brüder in ihren Beziehungen zu Basel.* Extrait du *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, 1893. M. Burckhardt attribue à

La vie de l'orfèvre Schongauer a été élucidée ; nous savons qu'il se trouvait dans une situation aisée, et qu'il possédait la maison : *A la Danse*, dont Holbein devait décorer la façade quelques années plus tard. Il habita Bâle jusqu'en 1494 et se retira à Strasbourg. Les historiens de Dürer avaient parlé, d'après l'inventaire Imhof, de deux tableaux peints en 1494, et représentant « un vieil homme et sa femme ». On avait cru que Dürer les avait exécutés pendant un séjour à Strasbourg ; il est avéré aujourd'hui que les portraits désignés dans cet inventaire sont ceux de Georg Schongauer et de sa femme Apollonia. Le jeune artiste les aurait peints, comme un témoignage de sa gratitude, avant de s'éloigner de la ville où il avait été si bien accueilli.

On sait que Dürer avait conservé des relations amicales avec l'imprimeur Amerbach, un de ceux pour lesquels il avait travaillé. Il s'est informé, dans une lettre datée de 1507, de sa santé et de celle de sa femme. M. Charles Ephrussi nous a dit que Dürer revint en 1515, non loin de Bâle. Le maître ne s'est point fait inscrire dans une corporation d'artistes bâlois, et l'on ne peut relever son nom dans les archives locales : rien n'empêche, toutefois, de croire qu'en 1515 il revit la ville où il avait vécu et où il retrouvait des amis qui pouvaient lui être utiles.

Malgré son séjour à Bâle, malgré ses rapports avec quelques-uns de ses habitants, Dürer, non plus que Martin Schongauer, n'est point représenté au Musée par de nombreux souvenirs. Son influence, il est vrai, s'est exercée puissamment sur toute une génération d'artistes suisses dont nous reparlerons plus loin. Mais, quant à ce qui est de son œuvre, nous devons à regret nous en tenir à quelques pièces.

C'est d'abord une *Sainte Famille*, qui a été reproduite pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*[1]. Scène religieuse, scène intime, d'un sentiment très réel, cette œuvre semble avant tout pénétrée de souvenirs italiens, ce qui ne surprend pas, puisque, datée de 1509, elle est postérieure au séjour que l'artiste fit à Venise en 1506. On voit, dans cette composition, la Vierge dans une salle de la Renaissance, ayant à ses pieds des anges musiciens et des lapins, hôtes familiers

Martin Schongauer une petite figure emblématique et héraldique du *Livre Matricule de l'Université*, peinte pour L. Odertzheim, à propos de son rectorat. Cette figure, reproduite en tête de l'étude que nous signalons, rappelle, suivant M. Burckhardt, un des types de la série, les *Vierges sages et les Vierges folles*.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XVI, page 545.

du logis. L'Enfant Jésus tient à la main une pomme et un oiseau. Derrière la Vierge, saint Joseph est accroupi sur une table, près d'un pot de grès, attitude bien germanique. Un perroquet, que Dürer a cru un oiseau de Judée, est perché sur une guirlande suspendue entre

LA VIERGE TENANT L'ENFANT JÉSUS

Dessin à la plume de Hans Leu. (Musée de Bâle)

deux piliers. Ce dessin, relevé d'aquarelle, s'est un peu décoloré à la longue ; on y reconnaît une variante d'un sujet traité plusieurs fois par le maître, et repris dans son atelier.

Un autre dessin, sur papier grisâtre, relevé de blanc et daté de 1502, nous montre la *Crucifixion*. Nous y retrouvons une esquisse de la partie centrale du tableau d'autel placé à Ober-Sanct-Veit, près de

Vienne, et qui fut exécuté par Dürer, avec la collaboration de Hans Schæufelein. Les dessins pour les volets appartiennent au Musée Stœdel, à Francfort. La composition que nous avons sous les yeux est pleine de mouvement et animée par de nombreux personnages. Elle est profondément pathétique par les gestes des saintes femmes éplorées, par le va-et-vient des soldats romains, par les mille détails de l'action, à laquelle la foule participe avec une étrange intensité. Tout vit d'une façon géniale, dans ce terrible épisode; Dürer semble avoir mis ses pensées les plus religieuses et les plus poignantes, dans l'interprétation qu'il a donnée du drame qui se passa sur le Golgotha.

LA VIERGE TENANT UN LIVRE
Dessin à la plume de Hans Leu. (Musée de Bâle)

Une œuvre très authentique de Dürer, mais inférieure par la qualité aux précédentes, est un petit dessin à la plume, esquisse destinée à un ami, et qui accompagne une lettre du maître, écrite sur le revers. Dürer, se livrant à sa fantaisie, a reproduit, dans ce dessin, une *Ronde de singes*. Les animaux s'ébattent autour d'un brasero, avec des gestes et des gambades burlesques ; trois d'entre eux s'accompagnent follement avec des instruments de musique. Nous retrouvons plus d'une fois des singes, dans les œuvres dessinées et gravées de Dürer; il en a placé quelques-uns dans l'ornementation marginale du *Livre de prières de Maximilien Ier*. Il a représenté une *Vierge au Singe*, parmi ses figures de Madone. Ici, nous avons devant nous un simple croquis, une feuille d'étude, un envoi d'artiste gardant la forme d'une ébauche.

Cette œuvre, où s'est joué un grand esprit, bien postérieure d'ailleurs à celles que nous avons signalées plus haut, et portant la date de 1523, fut exécutée à un moment de vives polémiques religieuses, produites par la Réforme, à laquelle Dürer s'était associé avec tant d'ardeur. La lettre du grand artiste était adressée à Frei, à Zurich, qui fut le premier prévôt protestant du chapitre de Saint-Charles. M. Thausing

s'est demandé si Frei n'était point parent de la femme de Dürer, qui portait le même nom. Nous ne nous attacherons pas à cette conjecture : il nous suffit de constater que Dürer avait accepté de bonne grâce les ouvertures cordiales de Frei, qui lui avait envoyé une brochure, en lui adressant en même temps la demande d'un dessin. Le texte de la lettre a été publié, comme les autres lettres de Dürer. Le maître s'excusait de ne pouvoir représenter une ronde de singes comme il l'aurait voulu : « J'ai dessiné, disait-il, cette ronde inhabilement, car il y a longtemps que je n'ai vu de singes. »

Il est inutile de nous arrêter à d'autres passages de cette lettre. Nous nous bornerons à relever les compliments que le maître faisait transmettre à ses amis de Zurich, à Zwingli d'une part, et de l'autre au peintre Hans Leu. Cet artiste est représenté au Musée de Bâle, et nous pouvons le classer parmi les imitateurs de Dürer. On en sera d'ailleurs convaincu en examinant les deux dessins que nous reproduisons ici : nous reviendrons plus loin à lui, à propos de quelques peintures. Dürer ajoutait, avec une modestie touchante, un mot de bon souvenir « pour les autres messieurs qui lui étaient favorables ».

ANTONY VALABRÈGUE

(*La suite prochainement.*)

JEAN PERRÉAL, DIT JEAN DE PARIS

SA VIE ET SON ŒUVRE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

II

Quelles que soient sa passion pour le fini, sa recherche de la perfection, ou même son inconstance, Perréal, pendant quarante-cinq ans de labeur (1483 à 1527), a évidemment beaucoup produit, et il semblait que sa mort, en éteignant les jalousies, dût pour jamais consacrer et exalter l'œuvre du « Remarquable », du « Magnifique », comme disait Agrippa. Ce fut le contraire : la mort frappa l'œuvre et l'homme. Agrippa ni Lemaire, gens fort avisés, ne se souviennent plus des dithyrambes d'autrefois ; Rabelais inflige le glorieux surnom de Jean de Paris à un cireur de bottes. Excellent exemple à citer pour Montaigne !

Comment expliquer un discrédit si complet ? D'abord, par la mode. Les choses admirées sous Louis XII ne paraissaient plus guère de mise sous François Ier ; l'italianisme débordait : or, selon la lettre si importante de Louis XII, Perréal en avait précisément pris le contre-pied. On ne rêvait que plafonds immenses à la Michel-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XV, p. 58.

Ange, sans Michel-Ange, hélas ! que *stanze* ou galeries à la Raphaël, sans Raphaël ; que stucs énormes, que décorations tapageuses. C'est au-dessous de ces torses, de ces bras, de ces jambes, qui tiraient violemment l'œil et qui s'imposaient nécessairement à l'attention la plus distraite, que restaient enserrés dans quelque armoire de modestes petits manuscrits, à l'usage des seuls gourmets, pauvres herbiers démodés des fleurs d'autrefois, proscrits, puisqu'ils juraient avec le goût du moment, et par conséquent exposés à toutes les mauvaises chances, dont la moindre était l'oubli. Évidemment, c'est dans cette mine perdue que nous chercherons Perréal. Mais encore, de quel côté? Perréal nous mettra sur la voie, car il ne se pique pas d'encyclopédisme; s'il lui a fallu se disperser sur des besognes assez diverses et fort inégales, quand on pèse les détails de sa vie, on s'aperçoit combien sortir de sa sphère exacte lui semblait une nécessité fâcheuse : à Nantes, à Brou, il dessine, jamais il n'ira (comme tant d'autres) prendre un marteau, pétrir une maquette. « Je ne suis qu'un peintre », voilà son *credo* formel, dans une lettre officielle qu'il adresse à Barangier, le 8 octobre 1511 ; et, de plus, comme peintre, il n'est que portraitiste[1]. Il entre, avec cette spécialité de portraitiste, dans la maison du roi, après s'être fait connaître par ses petits portraits-médailles de 1494 ; il y reste au même titre, et presque tout de suite, sur l'ordre de Charles VIII, il exécute le portrait d'une dame allemande. En 1499, il donne encore un dessin de médaille. Au bout de plusieurs années, en 1507, Louis XII parle de lui comme d'un « portraitiste de visages », qui peint de petits portraits sur parchemin, et est sans rival en Italie dans ce genre-là[2].

A ces indications si précises, s'ajoutent des détails non moins concordants : quoique peintre, Perréal abandonne autant qu'il peut à Bourdichon les décorations de bannières, si recherchées en Italie, et même les enluminures à la française, dès qu'il s'agit de paysages ou de batailles; il décline, à plus forte raison, la commande d'un vrai tableau pour le marquis de Mantoue. D'autre part, ses dessins d'ornementation trahissent encore, sous le ciseau de Colombe, une main extrêmement fine et minutieuse. Les petits I et K du *Champfleury*[3] de Geoffroy Tory, qu'il nous faut bien citer, malgré leur peu

1. Tory, dans son *Champfleury*, appelle Perréal « excellant peintre qui pourtraict moult bien ».

2. Lettre citée de Louis XII. Nouvelle citée de l'*Heptaméron*.

3. Paru en 1529, à l'enseigne du *Pot cassé*.

d'importance et l'exactitude contestable du rendu, nous montrent deux études d'hommes nus, enserrés toujours dans un petit médaillon, qu'on dirait destinés à une ciselure. Il résulte clairement, ce nous semble, de la concordance parfaite de ces constatations, que Perréal représente un art particulier, qui s'écarte, à la fois, des enluminures proprement dites du moyen âge et du grand art italien. Il fut le Christophe Colomb de nos miniaturistes du XVIIIe et du XIXe siècles, et, à cet égard, s'il connut des émules ou des élèves, Louis XII a pu dire qu'il n'avait point de pareils.

Ce jalon posé, marchons plus loin, prenons en main les fils les plus ténus, puisque nous n'en avons pas d'autres. Les dessins de deux têtes et d'une botte, qui se trouvent sur les registres de Lyon, nous prouvent, une fois de plus, l'esprit bizarre et un peu fantasque de notre artiste, qui se permet de griffonner de petites pochades, jusque sur les augustes livres de comptabilité de la bonne ville de Lyon. Ce n'est qu'un coup de crayon, mais il est amusant, sans intention de style ni d'allure; il cherche purement la vérité. Or, si l'on se rappelle l'apostrophe, souvent citée, où Jean Lemaire[1] invite le « noble » Jamet (ou Jehannet, qu'il écrit « Jehan Hay ») à venir « voir la nature » chez Jean de Paris, on trouve que Lemaire qualifie exactement les deux grands portraitistes contemporains : d'un côté, Jamet ou Janet Clouet, coryphée du genre « noble », c'est-à-dire l'homme classique et impeccable du grand faire, du haut style ; d'autre part, Jean de Paris, l'homme de la nature[2], de caractère ombrageux, primesautier, brillant, spirituel[3].

1. *La Plainte du désiré.*

2. L'école de Moulins fait une grande part à la nature et au paysage. Autour d'Anne de France, on était virgilien, pastoral, à la façon du XVIIIe siècle. Le sire de la Vauguyon, François d'Escars (Bibliothèque nationale, ms. fr., nouv. acq., 75), nous affirme, par exemple, que la mort d'Anne fit couler bien des larmes :

Ez champs, ez bois, en ville et en lous lez...
Vous qui guardez les besles en pastures,
Près de couldriés, des chennes et oulmeaux,
... Dire devez, dedans voz chalumeaux,
Chanssons de pleurs...,

et ainsi de suite. Si, à Moulins, on aime l'antiquité, c'est à la façon de Perréal, sans l'exclusivisme courant, sans absorption ; on cite les héros antiques, mais on les discute, on leur compare ceux du temps présent, selon la raison et non selon la légende. Ainsi La Vauguyon dira, en parlant de la mort de sa maîtresse :

En Vallère, en Virgille, ou Omère,
Ne lus jamais d'une plus grande perte (f° 36, v°).

3. « Pour lui donner umbrage et esperitz. »

Jamet Clouet engendrera son admirable fils François, et une école dont on ne connaît malheureusement que quelques très rares

GUILLAUME GOUFFIER, SEIGNEUR DE BONNIVET
(Dessin du château de Chantilly)

spécimens originaux, froide et un peu impersonnelle, comme dit Lemaire, mais consciencieuse, extraordinaire d'habileté et de finesse, parfaite de pureté, de rectitude. Le peintre a vécu d'une vie nette,

tranquille; simplement, sans clair-obscur et presque sans ombres, il présente de grands seigneurs et de grandes dames, dont les ors, les perles étincellent avec un brio étonnant, mais dont la physionomie est pleine de réserve; il les donne, comme il les a toujours connus, masques de cour, fins, pâles, où le sentiment, trahi plutôt qu'accusé, se perd dans une distinction suprême; on les reconnaîtrait entre mille à leurs yeux clairs, à leurs bouches d'une exquise finesse, à un modelé d'un fondu tout à fait étonnant.

A Lyon, bien au contraire, après Perréal, tourmenté, individuel, agissant, plein de cachet, nous rencontrerons cette lignée des Corneille, que M. Bouchot nous a révélés, médiocres dessinateurs, mais de trait et d'esprit vifs, avant tout amis du relief et de l'individualité, amusants, bons vivants, très volontiers souriants[1].

La descendance des deux écoles nous montre bien la portée du parallèle, institué un peu ironiquement par Lemaire, entre ce qu'il appelle le genre « noble » et le genre de « la nature », quelque chose comme ce qu'on nomme, en Italie, l'école romaine et l'école florentine.

Ainsi, d'après tous ces indices, nous devons chercher l'œuvre caractéristique de Perréal dans des manuscrits, sous forme de petits portraits-médaillons fortement individualisés, d'un genre peu usité en Italie.

Or, un célèbre manuscrit contient une série de sept petits portraits, qui répondent quelque peu à ce programme. C'est le livre de la *Guerre gallique* (traduction libre des *Commentaires de César*), exécuté pour François Ier; ce livre se compose de trois volumes, actuellement dispersés, le tome Ier au Musée britannique[2], le tome II à la Bibliothèque nationale de Paris[3], le tome III à Chantilly. La préface que M. le baron de Noirmont a placée en tête de leur reproduction pour la Société des Bibliophiles français nous dispense d'insister sur l'histoire de leurs vicissitudes. Chacun des précieux volumes a régulièrement reçu, d'un bout à l'autre, une illustration de grisailles, datées et signées d'un *G.*, qui signifie Godefroy le

1. Ajoutons que le miniaturiste attitré de la cour du comte d'Angoulême à Cognac, qui était une sorte de dépendance de la cour de Moulins, Robinet Testard, présente avec Perréal une parenté frappante comme portraitiste, comme on peut voir par les portraits disséminés dans son *Boccace* (Bibliothèque nationale, ms. fr. 599).

2. Ms. harléien 6205.

3. Ms. fr. 13429.

Batave[1]. L'auteur a ponctuellement exécuté un tome par an, le premier en 1518, le second en 1519, le troisième en 1520. Mais, tout à coup, au milieu du tome II, un artiste, d'humeur évidemment indisciplinée et fâcheuse, sans se soucier ni de symétrie, ni de la belle régularité de l'ouvrage, fait irruption dans le travail de son confrère, pour y loger, sous prétexte de héros antiques, de petits portraits, fort affirmés, des amis d'enfance du roi. Ne reconnaît-on pas là notre illustre fantasque, son art très spécial et ses façons non moins particulières? Rien ne prépare les portraits dans la composition, rien ne les suit; on s'est borné à les appuyer de quelques médaillons

JACQUES DE CHABANNES
Seigneur de La Palisse

GUILLAUME DE LA MARCK
Seigneur de Fleuranges

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 13429)

médiocres d'après l'antique. Y avait-il à la cour de François Ier un autre artiste que Perréal, d'assez vieille éducation et d'âme assez singulière, pour rompre ainsi en visière avec la sacro-sainte convention? Le tome où il apparaît date de 1519. Et nous savons que Perréal se trouvait à Lyon en 1518, et probablement aussi en 1520, année où ses gages furent réduits.

On objectera que les médaillons dont nous signalons l'intérêt possèdent déjà deux pères. M. le marquis de Laborde les attribue tout simplement au Godefroy des grisailles, hypothèse qui, malgré l'esprit extrêmement judicieux de son auteur, nous semble inadmissible. Godefroy est un bon hollandais, élève très docile de Lucas

1. Comme l'a montré Mgr le duc d'Aumale.

de Leyde, patient, méthodique jusqu'à la moelle et maniéré, mignard, tout confit dans la grâce; il ne se serait permis ni une irrégularité violente comme celle-là, ni un beau faire, aussi solide, aussi ferme que celui des médaillons[1]. Nous ne pouvons vraiment accorder à maître Godefroy que les pâles médailles, dans lesquelles une bonne âme s'est ingéniée à encadrer l'impromptu.

M. Bouchot, enfin, dans la remarquable étude sur *Les Clouet*, où il s'est, le premier, hardiment risqué parmi les méandres du début du XVIe siècle, retire ces médaillons à Godefroy, pour en faire honneur à Jamet Clouet, et ici la discussion devient plus complexe.

M. Bouchot démontre que l'auteur des médaillons a d'abord exécuté au crayon un croquis sommaire des personnages d'après nature; nous reproduisons même, d'après lui, un de ces croquis, apparenté aux pochades de Lyon, bien que, naturellement, plus mûr, plus écrit.

M. Bouchot a retrouvé plusieurs de ces crayons[2] : or, il les rencontre dans une ancienne collection de cour, qui contient aussi des croquis attribués à François Clouet, et c'est pourquoi, après M. Durrieu[3], il suppose (mais en spécifiant bien qu'il s'agit d'une simple supposition), que son portefeuille forme une sorte de *raccolta* familiale, où l'on a dû joindre les dessins du père à ceux du fils, et du moment où les dessins appartiennent à Jamet Clouet, il faut en dire autant des miniatures.

Malgré les réserves expresses dont l'entoure son auteur, l'hypothèse est honnête et même ingénieuse. Pourtant, nous croyons pouvoir lui opposer une observation, que nous empruntons à M. Bouchot lui-même, et qui nous paraît de conséquence.

On connaît, comme l'a montré notre habile confrère, une œuvre authentique de Jamet Clouet; elle a disparu...., mais Thevet, au XVIe siècle, en a donné une gravure. Celle-ci, qui représente un savant nommé Oronce Finé, est défectueuse et, malgré tout, elle confirme pratiquement et en traits parlants notre première impression sur

1. Godefroy signe et date chacune de ses productions, et aucun des médaillons ne porte une mention quelconque.

2. Il en rapproche aussi un dessin, représentant Louis de Luxembourg, comte de Ligny (à Chantilly), lequel pourrait être également de Perréal. Ligny était, comme nous l'avons dit, un des plus chauds admirateurs de notre peintre.

3. Bouchot, *Les Clouet*; — P. Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits précieux de la collection Hamilton* (dans les procès-verbaux de la *Société nationale des Antiquaires de France*, année 1889).

Jamet Clouet; il y a là infiniment de style, bien qu'un peu sec, sévère, mais on ne peut plus « noble » : le personnage, de grande dimension, apparaît à mi-corps, largement drapé, avec des cassures monumentales, qui forment dans cette draperie des tranches et même des méplats d'ombre; ses mains, à longs doigts, trahissent un dessin très caractéristique, très serré, même un peu *boudiné*; le visage, sorte d'Holbein affaibli, manque, non pas de largeur, mais de décision, de relief; on dirait que le peintre, ayant vu des Italiens, se méfie, et, comme il ne pratique point le principe de la subordination, il ne se retrouve franchement à son aise que dans les accessoires. Bref, cette œuvre si précise, si peu banale, même à travers sa traduction, nous rend un grand service, car elle nous mène directement à mettre le nom de Jamet Clouet sous un portrait de François Ier, encore existant, qui porte au plus haut degré le cachet du même faire : le portrait à mi-corps, en costume blanc, qui se trouve maintenant au Louvre, après avoir été conservé pendant des siècles dans sa place primitive, à Fontainebleau, où, d'ailleurs, il passait traditionnellement pour une œuvre de Jamet Clouet[1]. On peut dire que nous connaissons deux œuvres de Jamet Clouet, et que l'une d'elles se trouve sous nos yeux.

Eh bien, si du portrait de François Ier nous revenons aux miniatures de la *Guerre gallique*, le rapport nous échappe tout à fait; ici, comme dans le croquis préliminaire, aucune recherche du côté du costume, qui reste à un rang secondaire. Le peintre, adroit à saisir la ressemblance, s'en prend au visage; son crayon, d'un trait objectif, pittoresque, fidèle encore plus que savant, pénètre le modèle, sans se préoccuper ni de l'ennoblir ni de le parer; il donne la note piquante de la vie et de la vérité, il s'attaque avec finesse à la bouche et aux yeux. La touche franche et sans artifice a cependant de la douceur, du fondu. L'ensemble de chaque petit portrait rend avec une sincérité incisive le personnage lui-même tel qu'il est, gracieux ou vigoureux, spirituel ou froid. Nous sommes aussi loin de la haute manière, un peu féodale et allemande, de Clouet, que de la largeur du faire italien ; l'Italie ne produit rien de semblable à ceci.

Une main contemporaine, heureusement sans respect pour les *Commentaires de César*, a ajouté, sous chaque médaillon, le nom et

1. V. *Description historique de Fontainebleau*, par l'abbé Guilbert (Paris, André Cailleau, 1731, in-18), t. Ier, p. 159; — *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, par le P. Dan (Paris, 1642, in-fo), p. 138.

l'âge des personnages : Artus Gouffier, Guillaume Gouffier (plus connu sous le nom de Bonnivet), Lautrec, La Palisse, Montmorency, Fleuranges, Tournon.

Un de nos excellents confrères, M. Durrieu, saisi d'une juste admiration devant une miniature qui orne un manuscrit relatif à l'ordre de Saint-Michel, exécuté vers 1495[1], s'écrie que cette merveille doit appartenir « au plus grand artiste de ce temps », et il prononce par conséquent le nom de Perréal. En sa qualité de savant, il est frappé de retrouver, parmi les acquisitions ou les commandes de chaque roi, quelque manuscrit spécial à l'ordre royal de chevalerie et, par suite, d'induction en induction, il en arrive à penser que le manuscrit de 1495 est une œuvre commandée à Perréal par Charles VIII.

L'attribution nous paraît séduisante. Il ne s'agit pas d'une enluminure proprement dite, mais d'un groupe de portraits, qui rentre bien dans les attributions de Perréal.

Rien de plus simple que le sujet : Charles VIII, escorté de deux personnages, reçoit la visite de saint Michel lui-même, escorté d'anges. Le groupe céleste, d'allure souriante et doucement heureuse, présente d'agréables visages féminins, d'une vérité très légèrement transfigurée ; de délicats empâtements blancs forment les carnations ; les cheveux, d'un blond clair exquis, sont distribués et ébouriffés en petits traits spirituels[2] ; les vêtements, d'un coloris admirablement transparent, miroitent des tons célestes de l'arc-en-ciel, avec une discrétion et une habileté que rien ne peut rendre et dont les procédés actuels de reproduction, si parfaits qu'ils soient, ne permettraient pas de donner une idée au lecteur; sur l'agrafe et sur la garniture du corsage de l'archange, de minuscules émeraudes étincellent comme au premier jour ; les plis, moins longs que dans l'école flamande, sont fins et justes; le bas de la robe de saint Michel se soulève légèrement en masse ronde, porté par un souffle invisible. En face, le groupe terrestre forme une vive opposition, avec ses couleurs franches, ses figures bronzées et affirmées, d'une vérité frappante, mieux dessinées que modelées.

1. *Un Chef-d'œuvre de la miniature française sous Charles VIII.* Paris, 1894, in-4°. — Bibliothèque nationale, ms. fr. 14363 : ms. recouvert de velours, à deux fermoirs, avec un semis de coquilles de l'ordre en guise de clous, et petit saint Michel de cuivre, comme motif central sur le plat.

2. Il est impossible, en les regardant, de ne pas se rappeler l'horreur que Perréal professait, comme nous l'avons dit, pour les chevelures « en queue d'étoupe » telles que le bronze les produit.

Charles VIII, que la nature a créé mince, petit, exigu, nous est donné tel par le peintre; mais il l'enveloppe, avec une solidité toute royale, dans une ample robe de drap d'or, aux plis larges, simples.

Ajoutons que le cadre, traité à la Mantegna, répond à la scène : c'est une arcature, de dorure éteinte et discrète, très finement décorée, à la plume, d'oves et de guirlandes de fruits ; dans les deux coins supérieurs, deux petits génies, pleins de vivacité et d'imprévu.

Le pinceau de la *Guerre gallique* paraît mûr et même vieilli, à côté de celui-là ; il y a, entre eux, plus qu'un écart de vingt-cinq

ANNE DE MONTMORENCY

ARTUS GOUFFIER, S^GR^ DE BOISY

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 13429)

ans : il y a la distance morale qui peut séparer un ancien dieu sur le retour, attaché au passé, de l'enthousiaste, de l'amoureux plein de verve, qui caresse, qui parfait un rêve d'espérance, où tout lui parle du lendemain.

L'artiste, dans la *Guerre gallique*, s'en est tenu au premier travail, déjà remarquable, du pointillé ; ici, il revient à la charge, comme nous l'avons dit, avec des touches blanches, qu'ensuite il réveille vivement par de légers traits noirs, en sorte que l'effet, quoique cherché, paraît au contraire plus amusant et plus primesautier ; en 1519, il a simplement affublé les têtes d'une lourde perruque formant bloc et taillée en rond, selon l'usage du jour ; ici, il s'en donne à cœur joie d'allonger les cheveux, de jouer avec eux comme la mode le permet, d'y glisser de charmants reflets.

Nous ne pensons pas que ce petit chef-d'œuvre ait été exécuté par ordre de Charles VIII. D'abord, nous savons maintenant que Perréal, plutôt en disgrâce vers 1495, n'entra au service du roi qu'en 1496, et par un brusque effet de faveur. D'autre part, le manuscrit ne contient pas un texte complet des statuts de l'ordre de Saint-Michel, tel qu'aurait pu le commander le roi, mais la simple copie d'un nouveau règlement, et il porte, en tête, une dédicace en vers, adressée au roi. Il fut donc offert à Charles VIII, et non commandé par lui.

Mais quel grand seigneur a pu imaginer un pareil cadeau ? L'hésitation n'est guère possible ; l'offrande vient du plus grand seigneur de France, de celui qui avait découvert Perréal, qui l'avait pris à son service et qui voulait en faire le premier peintre du roi : du duc de Bourbon. Et c'est ce que nous indique l'auteur, avec son humour habituel. Derrière ou plutôt à côté du roi, dans une pose de familiarité, il a figuré deux personnages, lesquels n'en forment, en réalité, qu'un seul[1], et d'une étonnante ressemblance : le bon duc Pierre. C'est Pierre de Bourbon, qui, à la fin de sa régence de 1495, offrit au roi, pour son retour d'Italie, cette œuvre où l'artiste avait mis toute son âme, et nous croyons trouver ici la clef de la faveur soudaine qui officiellement porta Perréal au premier rang.

On a voulu voir, dans le saint Michel et dans ses anges, des portraits. Étant donnés les habitudes de l'auteur et l'individualisme des figures, rien de plus plausible. Mais nous hésitons à reconnaître chez l'archange les traits de la reine Anne de Bretagne ; saint Michel ne les rappelle que d'un peu loin ! D'ailleurs, Charles VIII, auquel il s'agissait de plaire, était jeune, fougueux ; il ne se piquait pas de fidélité conjugale, et les correspondances des ambassadeurs accrédités près de lui ne nous laissent guère d'illusions sur l'art avec lequel il avait su collectionner, à Lyon, des spécimens variés de la beauté féminine. Peut-être vaut-il mieux ne pas se demander où Perréal a cherché ses anges, et si, en sa qualité d'artiste, il n'aurait pas cédé à des goûts plus spirituels que célestes de la cour[2]. Bornons-nous à constater combien le roi se montre touché des gracieuses apparitions, comme il leur ôte tendrement son bonnet, et quel

1. Cela ressort du portrait lui-même. M. Durrieu a conjecturé qu'un des deux personnages pouvait figurer Étienne de Vesc ; mais Vesc était resté à Naples. D'après les règles, le duc d'Orléans seul pouvait figurer près du roi à ce rang, et bien certainement il ne s'agit pas de lui.

2. Voir notre livre : *Louise de Savoie et François Ier*.

sourire de sens indulgent flotte sur les lèvres de son excellent beau-frère.

Outre la miniature de Perréal, le manuscrit contient, en frontispice, une enluminure de fabrique, qui représente saint Michel terrassant le démon. Nous n'en parlerions pas si, au-dessous, à côté de l'A initial du texte, nous ne trouvions encore une de ces plaisanteries qui semblent éclore tout naturellement, dès qu'on prononce le nom de Perréal. Sans égards pour le caractère grave et profondément officiel du document, l'humoristique peintre a renouvelé sa facétie relative au duc de Bourbon ; il a esquissé, à la plume[1], deux têtes d'un

ODET DE FOIX
Seigneur de Lautrec

JUST DE TOURNON
Seigneur de Tournon

(Bibliothèque nationale, ms. fr. 13429)

même individu, de profil et de trois quarts. Quel est cet individu ? Avec un peu d'imagination, on pourrait se figurer que c'est Perréal lui-même, mais nous n'irons pas jusque-là.

Si l'on voulait bien admettre comme œuvres de Perréal la miniature du duc de Bourbon et les portraits de 1519, nous posséderions, enfin, des indications précises, qui correspondent à merveille avec ce que nous savons de la vie du grand artiste et qui peuvent mettre sur la trace de quelques autres de ses œuvres. Perréal nous semble un délicat par excellence, un homme de goût très français, qui a compris la réalité aussi bien que les flamands, mais qui l'a vue d'un œil plus gai et plus relevé. De ce qu'il lui a été donné d'admirer en

1. D'une autre encre que celle du registre.

Italie il a surtout apprécié l'antique, et, dans l'antique, les délicatesses décoratives. Il n'a pas beaucoup mordu à l'idéal proprement dit ; il est resté rieur, de la famille d'Érasme et de Montaigne. Sa parenté avec les italiens se trouverait du côté des primitifs florentins, ce qui se comprend, d'ailleurs, car, non seulement à Lyon, non seulement à Moulins, où les relations avec Florence sont flagrantes, mais dans une grande partie de la France, on peut affirmer qu'il y a eu une singulière affinité de goût et d'esprit, et de constantes sympathies avec Florence. Et, pour le dire en passant, il nous paraît bien regrettable que cette affinité, que représentait, au point de vue artistique et littéraire, la petite cour des Bourbons de Moulins, n'ait pas pu prendre en France un essor assez puissant pour nous défendre, sous François Ier, contre l'invasion de l'italianisme décadent.

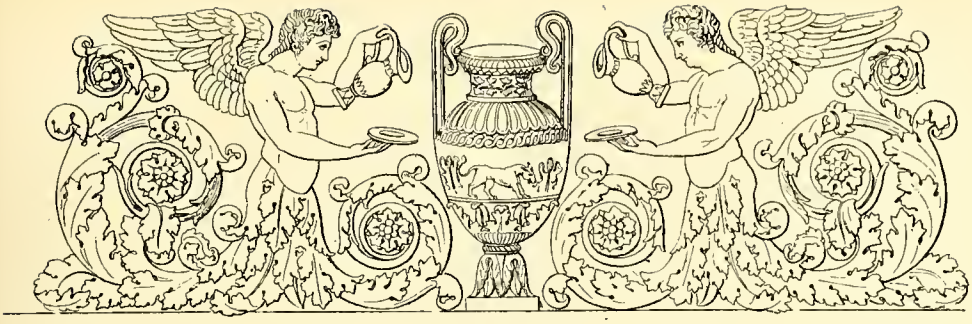
Enfin, Perréal a visé au fini et à la perfection ; mais peut-être, soit scrupule, soit caprice, n'a-t-il pas toujours achevé toutes ses œuvres, et il paraît très probable qu'il n'a souvent livré que des morceaux. On pourrait donc trouver des traces de son passage dans des travaux pour ainsi dire occasionnels.

On a souvent prononcé le nom de Perréal à propos d'un intéressant manuscrit de *Ptolémée*[1], exécuté en 1485, pour le sire de La Gruthuze, et acquis ensuite par Louis XII. Il y a bien là quelque chose du faire de notre artiste ; il faudrait le supposer à ses débuts, et supposer encore que La Gruthuze, amateur émérite, entendant parler de Perréal, ait voulu le mettre à contribution pour les deux pages initiales d'un manuscrit, même calligraphié à Gand. On peut plus facilement admettre qu'une main, habile autant que fantaisiste, s'est amusée plus tard à « rhabiller » le livre, en substituant, sur la peinture initiale, la tête de Louis XII à celle de La Gruthuze : l'hypothèse nous paraît parfaitement pouvoir se soutenir.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE

(*La fin prochainement.*)

1. Bibliothèque nationale, ms. fr. 4804.



ROSE VAN THIEGHEM ET SES FILLES

PAR LOUIS DAVID

Le triple *Portrait de femmes*, peint par Louis David, que le Louvre acquérait naguère, est une œuvre grave et dénuée d'attraits extérieurs. Tout charme superficiel lui a été refusé, au bénéfice de l'austère vérité, au profit de la vie qu'elle a mission de traduire et qu'elle traduit avec une intensité latente et persuasive.

Le spectacle est volontairement sans apprêts : c'est une femme âgée, siégeant entre ses deux filles, dans les atours modestes et lourds de la classe bourgeoise ou d'une petite noblesse locale, atours auxquels trois quarts de siècle ont donné le vernis d'une inélégance surannée. Ces trois femmes ignorent l'art de se composer un maintien devant le peintre, autant que celui-ci méprise le secours de la mise en scène mondaine et des artifices flatteurs. David n'est pas l'homme des sourires; mais son style ne s'émousse jamais, et c'est ce qui fait la force de son rude enseignement. Devant ces physionomies neutres et immobiles, devant ces modes pauvres d'accents et ces étoffes aux plis mesquins, il ne se rebute ni ne se hâte; la recherche du caractère intime et l'éloquence d'un dessin fidèle suffiront à embellir la tâche qu'il a acceptée, car, — on le voit bien ici — le peintre est un scrutateur passionné, épris du cachet individuel, puriste et loyal jusqu'au bout et toujours. Dans l'éclipse que subit l'art français au début du

siècle, la probité magnifique de David entretenait ainsi — s'il ne lui donnait une puissance nouvelle — la tradition de la conscience et, pour ainsi dire, du devoir. De cette leçon morale devait sortir l'esthétique d'Ingres, et nous en ressentons encore le bienfait dans la meilleure de nos hérédités.

On hésitait, il y a quelque temps, à assigner à David le triple portrait non signé, et de fausses identifications des modèles ont été proposées. Aujourd'hui, leur état civil est rétabli et l'œuvre indiscutablement restituée au maître. La placide aïeule qui nous regarde, frileuse dans ses fourrures, est Isabelle-Rose Van Thieghem (née au château de Vichte, Flandre occidentale), épouse d'Anselme-Louis-Joseph Morel de Tangry, échevin de la ville de Courtrai (1746-1833). David ayant quitté la France à la suite de la loi du 12 janvier 1816 et étant mort en 1825, c'est entre ces deux dates que fut exécuté le portrait de la septuagénaire. Ce portrait fit partie de la célèbre collection Van Praet, aujourd'hui dispersée, et il faut féliciter le Louvre d'avoir donné un glorieux asile aux dames flamandes qui se firent peindre par l'illustre proscrit.

A. R.

L. David pinx. Mordant sc.

ROSE VAN THIEGHEM, ÉPOUSE DE J. MOREL DE TANGRY
ET SES FILLES
(Musée du Louvre)

Imp Ch. Wittmann

LA MAISON DES VETTII, A POMPÉI

Grâce à des renseignements qui nous ont été fournis par M. di Giacomo, l'érudit écrivain napolitain bien connu, nous sommes à même de donner aux lecteurs de la *Gazette* des détails complets sur la maison des Vettii, nouvellement mise au jour à Pompéi.

Cette maison, découverte il y a quelques semaines à peine, est bâtie suivant la formule ordinaire des édifices élevés, en Campanie, au premier siècle de notre ère, pour l'habitation des citoyens « cossus » ; l'entrée étroite donne accès à un vestibule, et de là on passe dans une cour à ciel ouvert entourée d'un riche portique ; au fond, l'exèdre ; à droite et à gauche, les étroites chambres à coucher.

Ce qui est remarquable dans la maison des Vettii — ainsi se nommaient les propriétaires, — ce qui la met presque hors de pair, c'est le luxe, le soin des décors, la grandeur de la superficie occupée. Ces Vettii étaient des négociants riches, faisant la banque et peut-être l'usure. Une inscription, peinte au minium près de la porte de leur immeuble, nous annonce qu'ils se présentaient comme candidats aux élections municipales.

Le plan ci-contre, dressé pour la *Gazette des Beaux-Arts*, avec

beaucoup de soin, indiquera au lecteur, mieux qu'une minutieuse description, l'importance de l'immeuble des Vettii.

Les négociants antiques avaient sur la bienséance des idées fort diverses des nôtres et, sur l'influence du « mauvais œil », des préjugés, partagés encore aujourd'hui par bon nombre d'excellents Napolitains. Sur la paroi principale, en effet, à la place d'honneur, on voit, dans le vestibule, un tableau représentant le berger Pâris sur lequel il nous faut bien tirer un rideau sans plus ample description, le « parler gaulois » ayant perdu beaucoup de ses prérogatives depuis Rabelais. A droite, donnant sur le vestibule, on trouve, d'après certains antiquaires, le *sacrarium*. Là aurait été dressé l'autel des dieux pénates; là on aurait déposé les masques de cire, les simulacres des ancêtres. Je m'empresse de déclarer que je ne partage pas une telle opinion, que l'autel en question ne s'est pas retrouvé, que je soupçonne les Vettii d'avoir fait bon marché de la noblesse de leur race, et que, à mon humble avis, le prétendu *sacrarium* est une vulgaire loge de portier.

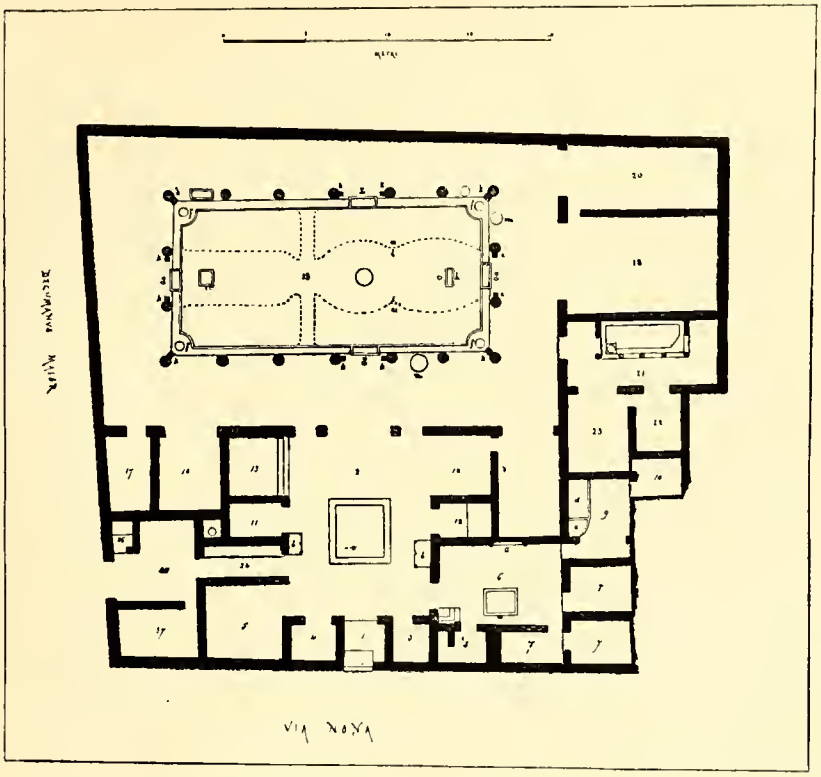
Ces banquiers, avec des coffres-forts comme ceux que nous allons voir plus loin, devaient avoir besoin d'être bien gardés. Je place donc, dans la chambrette du vestibule, non pas la noble effigie d'un ancêtre, mais la vulgaire figure d'un solide esclave brandissant un gourdin.

Près du *sacrarium* ou de la loge, un couloir conduit dans la cuisine, pièce importante, grande, aménagée avec une certaine recherche et largement éclairée. La famille des Vettii devait avoir bonne table et bonne cave!... A côté de la cuisine, on trouve une petite pièce, où les propriétaires ont fait peindre, sur les parois, des polissonneries outrées qui ne sont pas non plus faites pour nos yeux.

Le péristyle, de vingt-cinq mètres de longueur, est fort beau et très soigné comme décor. On peut se rendre compte de l'ensemble et se figurer l'effet de cette cour à portique, par les deux illustrations que nous donnons d'après des photographies. Dans la première, on voit le péristyle dégagé en partie de l'amas des *lapilli* et des cendres qui l'obstruaient; dans la seconde, il est entièrement découvert ; on a reconstitué l'architrave sur les colonnes, et dessiné, d'après les indications fournies par le sol, un petit jardin pareil à celui d'autrefois.

Les murs du portique ont des panneaux peints en vermillon, et les colonnes de stuc blanc y prennent un éclat presque violent, lorsque leur blancheur se profile en pleine lumière sur le rouge que la toi-

ture place dans l'ombre. L'antiquité aimait ce contraste de céruse et de cinabre. Les tympans des métopes, des frontons, construits en marbre, étaient passés au minium, pour que le bas-relief, laissé pur ou orné de touches d'or, prît une valeur polychromique intense. Les statues chryséléphantines, où la circumlition colorée respectait l'ivoire, étaient drapées de tissus de pourpre, dons des fidèles. Le



PLAN DE LA MAISON DES VETTII

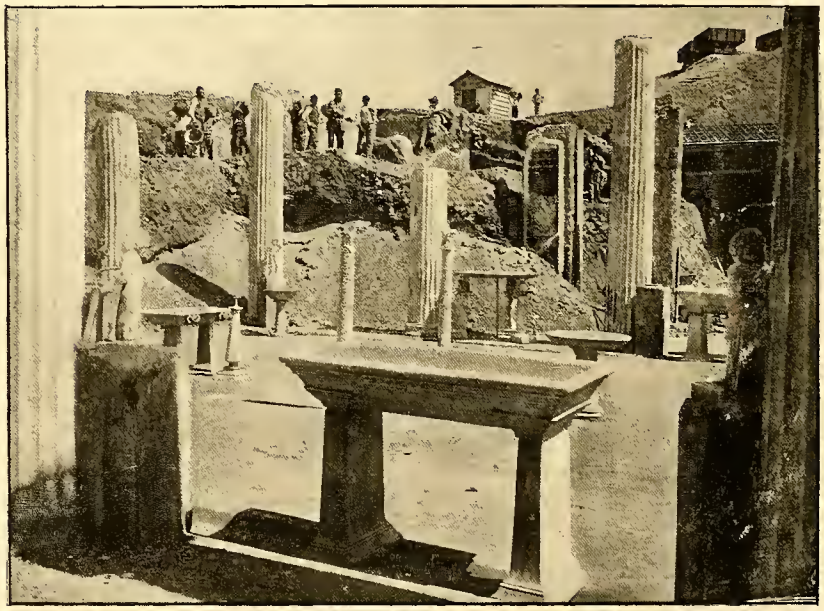
Dressé par M. Cozzi, directeur des fouilles

magistrat avait la toge blanche enrichie d'une frange écarlate; le consul, le César, en costume militaire, étaient vêtus de rouge éclatant et portaient une cuirasse et des cnémides de lin d'Égypte d'une blancheur extrême.

Chez les Vettii, les murs écarlates du péristyle sont couverts de fines décorations, rangées symétriquement dans des encadrements noirs. Cette bordure, au point où elle longe la cimaise, a même une grande importance. Sur une large zone d'ébène, un artiste de mérite

a peint avec esprit une suite de petits amours orfèvres, teinturiers, changeurs, forgerons. D'autres tressent des guirlandes; d'autres encore conduisent des chars traînés par des biches. Dans cette course, les vaincus sont renversés et rient avec autant de joie que les vainqueurs. De petits Amours enfin grimpent sur des chèvres; l'un d'eux est à califourchon sur une langouste! La vignette placée en tête de cette étude donnera une idée exacte de ces frises, exécutées avec un soin remarquable et offrant des nus d'un dessin pur et châtié.

Sur la cimaise, d'espace en espace, on remarque des groupes de



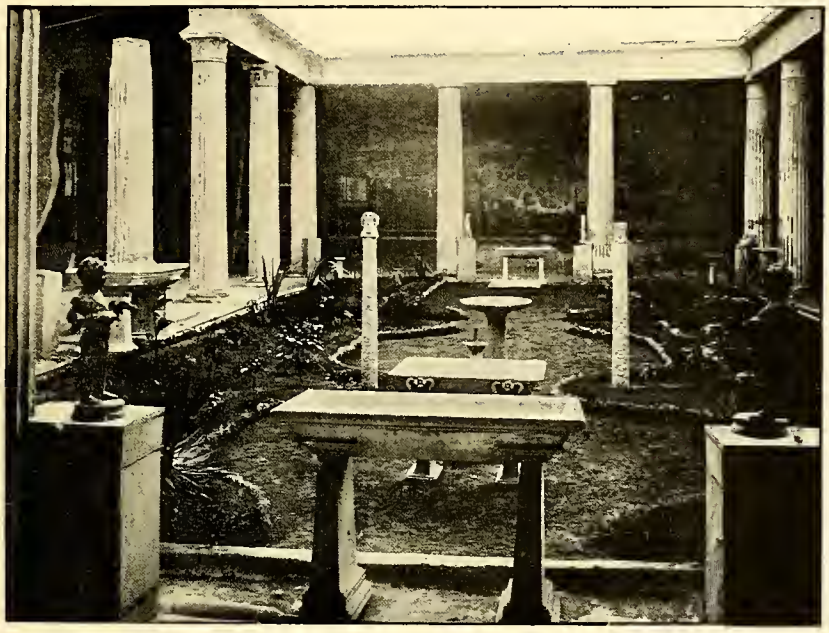
LE VIRIDARIUM, AU MOMENT DES PREMIÈRES FOUILLES

tritons et de néréides. Enfin, dans la partie centrale de chaque paroi, il y a, selon la rigoureuse formule de l'art pompéien, une grande composition à sujet mythique : Ariane et Thésée, Hercule au berceau étouffant les serpents, Achille à Scyros, Pasiphaë et Dédale, Ixion condamné par Junon, le supplice de Dircé, d'autres fresques encore. Tout cela d'une chaude couleur, d'une composition intéressante.

Le jardin est orné de tables de marbre, de statues, parmi lesquelles la meilleure est le Bacchus éphèbe reproduit ici, ainsi qu'un très bel Hermès à double face, qui semble dû à la main d'un statuaire grec.

Dans cet Hermès *bifrons*, nous voyons un Bacchus viril et une Ariane. Mais ce qu'il faut remarquer avec soin, c'est l'élégance de la colonne de support, où le fût, fort simple, est orné d'une spirale de volubilis en relief. Ce décor rappelle celui des meilleures pièces du trésor de Bosco Reale, exposé au Louvre.

On peut reconstituer par la pensée le spectacle qu'offrit, il y a dix-huit siècles, le péristyle de la maison des Vettii ; on peut remplir les parterres de rosiers de Pœstum, couvrir les tables d'une riche argenterie, d'amphores pleines de cécube épais comme du miel ;



LE VIRIDARIUM RESTITUÉ

on peut jeter, d'une colonne à l'autre, les draperies médiques bariolées et les tentures de Marseille, célèbres par l'intensité de leur rouge, et mettre, çà et là, les personnages.

Voici les Vettii, obèses, oiseux, satisfaits, raffinés dans leur luxe de table, grossiers dans leurs propos, âpres au gain, violents avec les débiteurs et les esclaves, faciles avec les filles. Voici des figures féminines : maîtresses rudes et lourdes, esclaves grecques fines et tristes. Et le beau soleil de la Campanie heureuse, amorti par un *velarium*, rend harmonieux les contrastes, la pourpre des tympans, le stuc pur et blanc de la corniche semée d'antéfixes couleur de corail et le bariolage d'azur et d'or des vêtements.

Les chambrettes, qui s'ouvrent sur le péristyle, offrent une ornementation sommaire. Les motifs sont les habituels candélabres, les colonnes grêles, les paysages à peine ébauchés, avec une bordure brune, mince comme un fil. Dans l'une de ces chambrettes, on remarque un combat de coqs, peint avec beaucoup de vérité. L'artiste a *vu ;* il n'a pas travaillé d'après une formule. Il a voulu rendre une impression qu'il avait subie, et, par là-même, il a fait de l'art et non du simple décor.

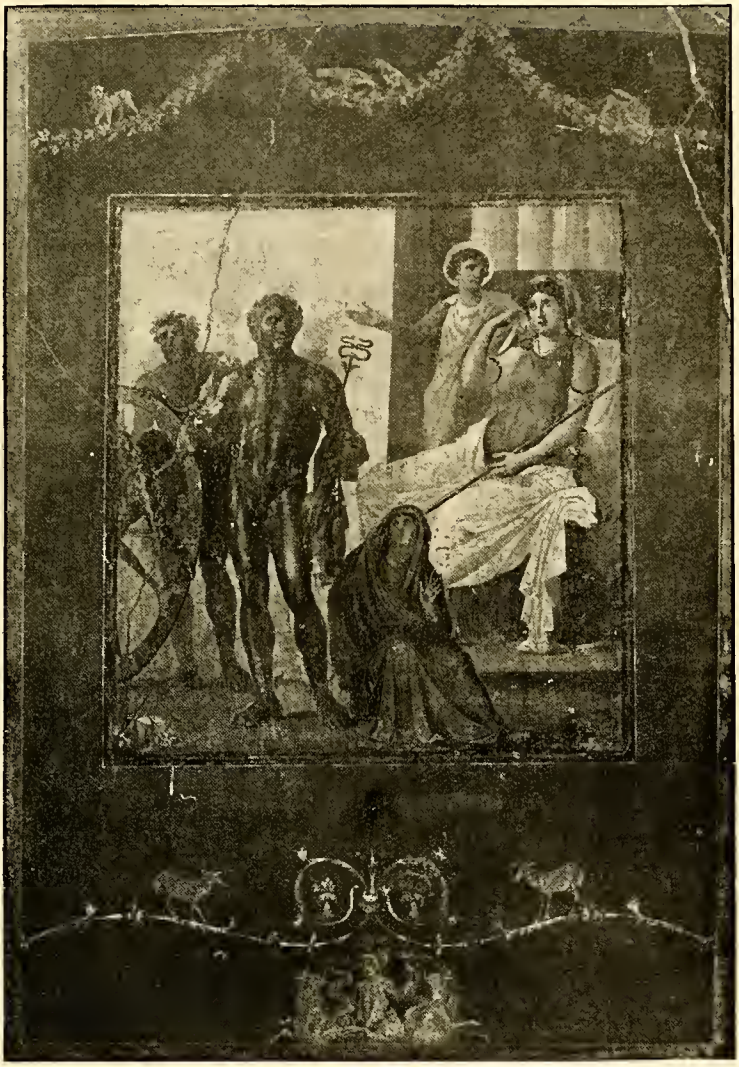
BACCHUS ÉPHÈBE

L'exèdre (le salon de réception) et le triclinium ou salle à manger communiquent par de grandes baies avec le péristyle.

C'est entre l'exèdre et le triclinium, à l'endroit le plus apparent, qu'est placé le coffre-fort !.... On comprend qu'il est le dieu tutélaire de la maison, l'arche sainte, l'oracle au *responsum* fatal et vénéré ! Clients, amis, visiteurs, devaient saluer en passant cette masse de fer !

Il est double, solidement posé sur une base de maçonnerie haute d'un mètre. Il est de fer et de bronze repercé en élégants dessins. Le couvercle manque. Lorsque les Pompéiens, après le désastre, firent des fouilles pour retrouver leurs bijoux et leur numéraire, les Vettii, sans doute, voulurent rouvrir cette lourde caisse, rentrer en possession des lingots précieux, des monnaies, des lettres de change et des trésors déposés en nantissement. Et, tout près du coffre majestueux, sur le mur, on voit quatre clous qui soutenaient un tableau. Derrière le panneau, le stuc avait gardé et garde une coloration plus foncée. On peut ainsi dire la grandeur exacte du cadre ; les clous

tordus indiquent que le précieux ouvrage a été arraché de cette place avec effort. Au moment terrible de l'écroulement, quand le ciel vomissait du feu, de la cendre, de l'eau bouillante, au milieu



LE SUPPLICE D'IXION

des cris d'horreur, des hurlements d'épouvante, une main pieuse a cherché à sauver un tableau!

L'exèdre, le salon de réception, devait être élégamment meublé et contenir de beaux objets d'art, qui ont disparu, soit détruits par le temps, soit repris dans les fouilles exécutées comme nous venons de le

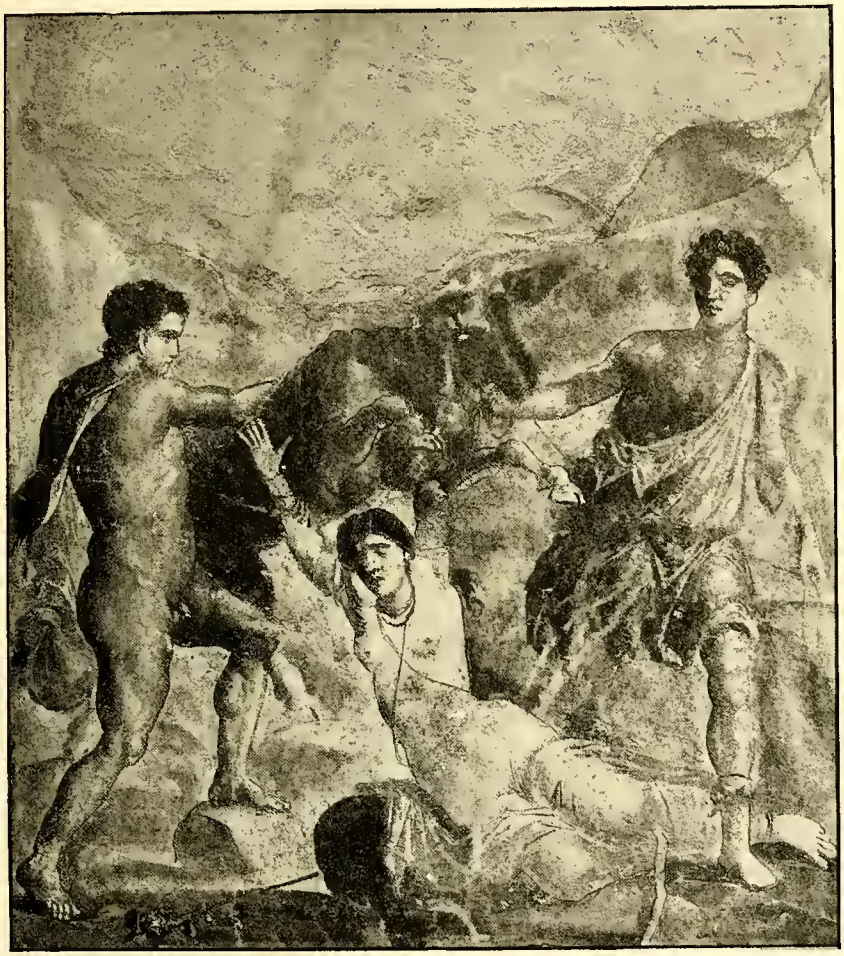
dire, peu de temps après l'ensevelissement de Pompéi. Dans cet exèdre, ces jours-ci, on n'a rien découvert de précieux ; mais la richesse de la décoration murale, supérieure à celle des autres pièces de l'édifice, indique clairement le *salon*, où l'ameublement était plus choisi.

BACCHUS ET ARIANE

Une porte, dont quelques fragments de châssis se sont conservés, réunissait l'exèdre au péristyle, en fermant une large baie par où la vue s'étendait sur le jardin. A droite, la paroi peinte en ocre jaune, encadrée de colonnes de cinabre, ornée, à la partie supérieure, de moulures de stuc, offre un *Penthée* et, comme motif principal, la fresque du *Supplice de Dircé*. Sur les parois de face et de gauche,

symétriquement jaunes, trouvent place la *Mort de Penthée* et *Hercule au berceau étouffant les serpents*.

On a observé que le second de ces sujets, *Penthée tué par les Bacchantes*, est jusqu'ici sans exemple ; c'est la première fois qu'on



LE SUPPLICE DE DIRCÉ

le trouve dans les fresques pompéiennes, tandis que le premier exploit d'Hercule est une des représentations picturales les plus fréquentes. L'enfant étouffant des reptiles est, avec des variantes plus ou moins lointaines, un motif qui devait être très demandé. Les peintres décorateurs de la Campanie rééditaient au poncif, assez volontiers, les œuvres des plus grands maîtres. Tel, de nos jours, un

habile ouvrier pourrait exécuter, au chevet d'un notable commerçant de province, la copie de la *Belle Jardinière*, de la *Joconde* et de l'*Embarquement pour Cythère*.

Cet *Achille à Scyros*, qu'on vit à Pompéi si souvent dessiné, est sans doute une reproduction (bien altérée, hélas!) de la composition qui rendit célèbre (300 ans avant J.-C.) Athénion, le grand artiste de l'école de Corinthe. Cet *Hercule au berceau étouffant les serpents* serait la copie d'une copie faite en Grèce d'après le chef-d'œuvre de Zeuxis. Parfois, le décorateur campanien s'est inspiré d'une statue de bronze, d'un groupe de marbre. Le *Supplice de Dircé* de la maison des Vettii a évidemment pris quelques traits à l'œuvre antique que nous appelons à présent le *Taureau Farnèse*. Le mouvement du Zéthus du décorateur latin est celui du Zéthus des sculpteurs grecs. La Dircé semble tracée à l'aide d'un poncif retourné, qui met à gauche ce qu'Apollonius avait placé à droite.

Le gynécée, l'appartement réservé aux femmes, communique, par le moyen d'une petite baie, avec le péristyle. Au milieu de cette pièce, une cour étroite avec un jardinet de poupée, décoré d'un portique. Dans l'entre-colonnement, les châssis des fenêtres ont laissé des traces. C'était tout simplement une serre.

Ce gynécée offre deux chambrettes. Sans doute, autrefois, en ce coin recueilli, les filles des Vettii, vierges modestes, ont filé la laine et brodé le lin. C'était le coin pur de cette maison de banquiers débauchés.

Il ne nous reste plus qu'à visiter le *triclinium*, la salle à manger, où le décor est fort bien approprié à la destination. Sur les murs, au centre de cadres de stuc en relief, des poissons nagent et des fleurs et des fruits forment des guirlandes. La mosaïque du pavé indique la place des lits des convives.

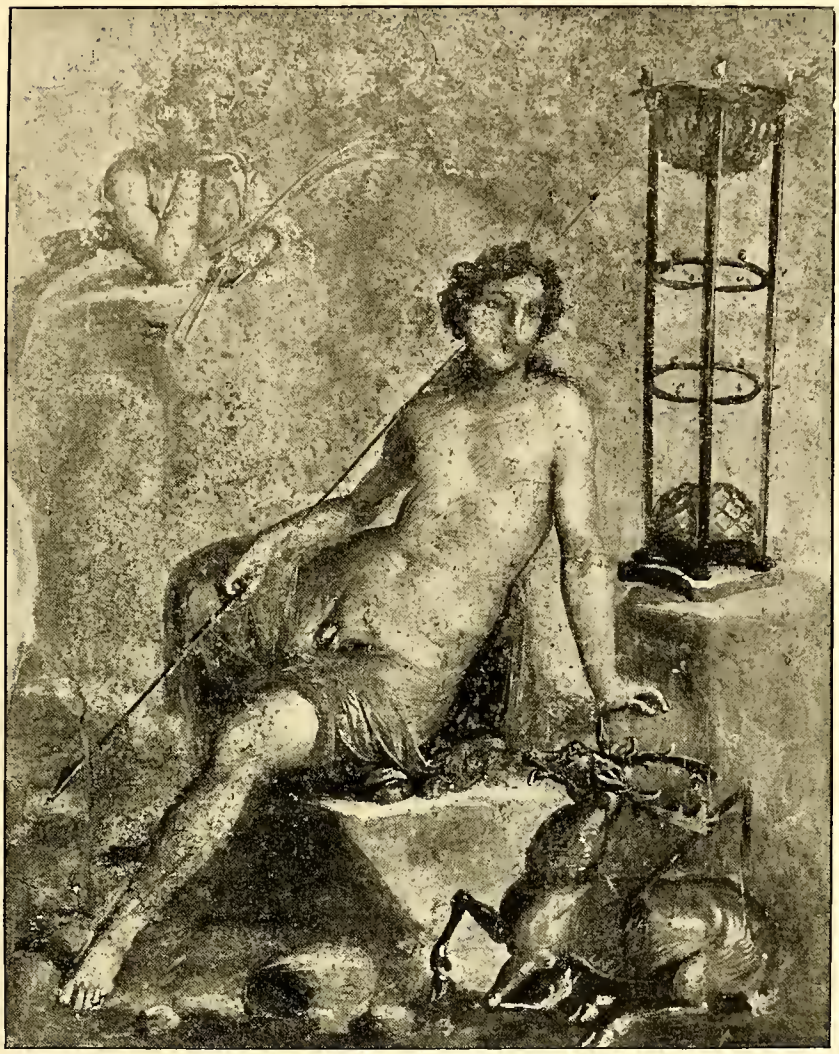
Il est manifeste que la maison des Vettii était inachevée dans sa construction lors de la terrible éruption de l'an 79. Plusieurs pavages de mosaïque, encore en préparation au moment de la catastrophe, sont restés, on le comprend, tels quels.

Revenons sur ce que M. Bonnaffé exprimait si bien ici-même [1], le mois dernier. Ces bonshommes de la Campanie avaient des défauts, mais comme le sentiment de l'art était développé chez eux!.... Les décors de pourpre, de vermillon, d'ocre rutilante, d'azur, les stucs, les fresques, les tableaux, les marbres, les bronzes, fussent-ils mé-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XV, p. 112.

diocres, ne valaient-ils pas mieux que les fastidieux papiers peints de nos appartements modernes et que le simili-bronze de nos pendules?

Qu'on cherche, à trois cents kilomètres de Paris, une petite



CYPARISSA ET LA BICHE D'APOLLON

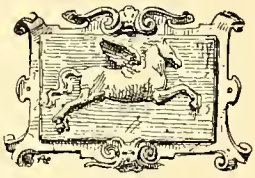
ville quelconque qui soit à la capitale de la France, au point de vue de l'exiguité relative, ce que Pompéi fut à Rome ; qu'on aille chez le propriétaire le plus riche de l'endroit, trouvera-t-on des objets semblables à ceux que les Vettii collectionnaient, une passion pour l'art égale à celle que nourrissaient ces Campaniens?.... Ces

usuriers, qui sacrifiaient si facilement au Bacchus de la taverne et à la Vénus du carrefour, ces dépravés, qui voulaient une si étrange enseigne à leur maison de commerce, ne pouvaient vivre sans voir, sur le ciel bleu, les lignes amoureuses des blancs frontons; sur le tympan d'écarlate, la sveltesse de la colonne cannelée; sur la paroi de chaque chambre, une œuvre qui rappelât, tant bien que mal, le génie des Zeuxis et des Timanthe. Ces banquiers reposaient leurs yeux las de débauche sur la virginité des marbres, élevaient leur cœur au-dessus des comptes courants, jusqu'au sommet où passent les Muses!.... Le petit banquier, notre contemporain, dans sa sous-préfecture, convoite-t-il de pareilles recréations?

Nous parlons tous d'art aujourd'hui, et l'art tient dans notre existence une place infime! Les Romains, les Latins, les Campaniens, étaient des amateurs ardents. Les consuls, les Césars collectionnaient avec fureur, et, du haut en bas de l'échelle sociale, on imitait les grands personnages. La plèbe elle-même allait de carrefour en carrefour constater le mérite relatif des grands artistes.

C'est l'occupation des oisifs, la seule passion du Romain rassasié aux frais de l'État. Agrippa fait placer, devant ses thermes (le Panthéon) le *Strigillaire* de Lysippe; Tibère transporte le chef-d'œuvre au palais impérial... Rome se soulève; le chef-d'œuvre est ramené à sa place première. Caligula ordonne que toutes les œuvres d'art « d'un travail excellent » seront transportées à Rome; Sénèque collectionne les meubles; il a, chez lui, cinq cents tables de cèdre et d'ivoire; Néron envoie des questeurs en Grèce pour enlever les statues d'Olympie, de Delphes et d'Athènes. Et les Vettii eux-mêmes, obscurs commerçants d'une petite ville, veulent leur galerie, leur musée.

A. D'AGIOUT



BIBLIOGRAPHIE

PROJETS DE VITRAUX

DESSINÉS PAR HANS BALDUNG GRIEN

Une des figures d'artistes les plus attirantes de l'époque de la Renaissance est certainement ce rude et fantaisiste Hans Baldung, surnommé par ses compatriotes Grien (ou *Grün*, vert, à cause de la couleur habituelle de ses vêtements), et l'obscurité relative où il se trouve encore ajoute à notre curiosité. Aussi saluons-nous avec empressement l'intéressant travail que vient de publier un jeune et infatigable chercheur, déjà familiarisé avec Hans Baldung par de longues études, M. Robert Stiassny, sur une série de cartons pour vitraux dus à ce maître, dessins peu connus et que nous sommes heureux de présenter aux lecteurs de la *Gazette*[1].

Dès la fin du moyen âge, on le sait, la peinture sur verre qui, jusque là, de concert avec les autres arts, avait servi à la décoration des édifices religieux, se plaisant à faire resplendir en couleurs précieuses aux fenêtres des cathédrales et des églises les mille épisodes de l'histoire chrétienne, commença à descendre de ces hauteurs et à entrer aussi dans la décoration des demeures privées. Les châteaux royaux d'abord et ceux des patriciens, puis les maisons des notables et des riches bourgeois, les réfectoires des couvents, les salles des hôtels de ville et des maisons de corporations, s'égayèrent à leur tour de vitres peintes

1. *Wappenzeichnungen Hans Baldung Griens in Coburg. Ein Beitrag zur Biographie des oberrheinischen Meisters*, von Robert Stiassny. In-8°, avec 16 reproductions en photogravure. Vienne, Gerold, 1895.

Ces cartons tiennent aussi une place importante dans le récent fascicule 2 de la publication de M. G. von Térey : *Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien*. Strasbourg, J. H. Ed. Heitz.

représentant, ici, les armoiries de la famille, de la ville, du pays, autour desquelles la fantaisie des artistes groupait en lignes harmonieuses des personnages et des ornements divers, — là, les fondateurs et les donateurs de l'ordre, avec leurs écussons, des porte-étendards en costumes et armures de l'époque.

En Suisse principalement fleurit ce genre de peintures héraldiques sur verre ; de là il se propagea dans l'Allemagne du Sud, en Alsace et en Brisgau. Les meilleurs artistes de ces pays ne dédaignèrent pas d'appliquer leur talent à ces sortes de compositions et d'en rehausser ainsi la valeur : on connaît les célèbres cartons d'Holbein, au Musée de Bâle. Le maître strasbourgeois Hans Baldung, lui aussi, en exécuta un nombre considérable : une centaine environ, qui forment la plus importante des suites de dessins laissés par le curieux artiste.

Réunis au XVIe siècle pendant assez longtemps, semble-t-il, en la possession du chroniqueur strasbourgeois et peintre amateur Sebald Büheler (1529-1595), collectionneur d'armoiries, qui y inscrivit le monogramme de l'artiste et les noms des familles qu'ils concernent, ces dessins — trahissant d'ailleurs l'unité de provenance et portant bien le caractère de ceux de Hans Baldung — sont aujourd'hui dispersés dans plusieurs collections publiques ou particulières : trois sont à la bibliothèque de Berne ; vingt, depuis 1873, dans l'incomparable Albertina, de Vienne[1] ; dix au Musée d'art industriel de la même ville ; trois en la possession du comte Hans von Wilczek, à Seebarn (Basse-Autriche) ; enfin, la plus grande partie des autres (cinquante et un, mais dont quarante-quatre seulement sont authentiquement du maître) dans le Cabinet des estampes de Cobourg, où les fit entrer le duc Friedrich Anton de Saxe-Cobourg-Saalfeld (1750-1806). C'est à ces trois dernières séries, surtout à celle de Cobourg, que M. Stiassny a consacré son étude, rendue plus intéressante encore par seize excellentes reproductions, publiées pour la première fois.

Ces cartons datent des meilleures années de Hans Baldung et de la seconde période de sa vie : six d'entre eux portent les dates 1512, 1515, 1516, 1525, 1531, 1542 ; le maître, qui venait d'achever son fameux retable au *münster* de Fribourg, était, par conséquent, dans la plénitude de son talent. Exécutées à la plume avec, çà et là, quelques rehauts d'encre de Chine ou de sépia[2], ces esquisses, d'ailleurs très poussées, répondent pour la plupart au type connu des vitraux suisses du XVIe siècle : l'écu, tenu par un ou deux personnages, occupe le milieu de la composition ; il est placé sous un portique (généralement formé d'une ou plusieurs arcades soutenues par des piliers dans le style de la Renaissance allemande) qui sert d'encadrement, et au-dessus duquel, dans les angles, sont dessinés des figures, des scènes de mœurs ou des paysages ; au bas, est un espace libre ou une tablette pour recevoir l'inscription. Baldung en a fait des compositions pleines d'originalité, d'une extrême variété d'invention et d'un sens décoratif parfait, répondant admirablement à leur but par la netteté de la silhouette et l'effet pittoresque des couleurs (indiquées par des lettres ou des signes), et dont les détails — les figures qui tiennent les écussons (lansquenets, chasseurs, dames en cos-

1. Ils ont été publiés par M. Alfred Grenser dans le VIIe vol. de la revue de la Société généalogique-héraldique « Adler », de Vienne (1877).

2. Le peintre-verrier les a munis en outre de traits rouges indiquant les contours que devaient suivre les lamelles de plomb.

PROJET DE VITRAIL AUX ARMES DE LA FAMILLE DE BRECHTER, PAR HANS BALDUNG GRIEN

(Cabinet des estampes de Cobourg)

tumes du temps, amours, etc.), surtout les petites scènes de genre qui occupent les angles — sont des plus typiques et des plus curieux.

Particulièrement remarquables, parmi ceux que nous avons sous les yeux, sont les cartons exécutés pour les familles d'Eberstein-Sonnenberg, de Ziegler zu Barr, de Brechter, de Lenzlin, de Wittelshausen, de Bärenfels, et de Zorn von Dunzenheim. Nous reproduisons ici l'un de ceux-ci, consacré aux Brechter : un écusson à champ d'argent, chargé de 3 cornes de buffle de sable, réunies en pairle — lesquelles sont répétées sur le cimier du casque, — est tenu par une femme portant une robe d'intérieur décolletée, de couleur rouge, une haute coiffe (de mode en Allemagne après 1520 pour les femmes mariées) et un collier. Au-dessous, deux lignes de la main de Hans Baldung : « *In dyss cyn wybly mit cinem buosch vnd eyn frenkischen rock anhaben In das gehuss etwas von bulschafft... hierauss sehen* ». « Dans ce carton, une femme avec une touffe de cheveux (sur laquelle l'artiste posa ensuite le bonnet qu'on voit) et portant une robe franconienne. Dans le *gehuss* (pour *gehæuse*, appellation du temps servant à désigner l'encadrement architectural), des scènes amoureuses »; à côté est l'esquisse d'une tête de femme. L'encadrement avait été enlevé complètement; on n'a pu en retrouver que la partie supérieure, réunie dans notre reproduction au motif central. On y voit des scènes galantes en plein air, sur la lisière d'un petit bois : à gauche, un couple devisant, derrière lequel se tient une figure debout, ricanant; à droite, un jeune homme aux pieds de deux femmes, dont l'une se penche vers lui et dont l'autre, accroupie, trempe ses lèvres dans un gobelet; en arrière, deux amoureux se caressant. Au-dessous de cette composition se voient encore les chapiteaux des deux pilastres qui encadraient la partie centrale et dont les champs offrent en bas-relief, l'un un centaure, l'autre Samson vainqueur du lion, — motifs qu'on retrouve dans le décor architectonique dont Hans Baldung a entouré un *Martyre de saint Étienne*, daté 1522, conservé au Musée de Berlin.

C'est vers cette époque, de 1520 à 1525, pense M. Stiassny, que dut être exécuté notre carton. Les Brechter étaient des négociants d'abord établis à Haguenau, puis, dans la seconde moitié du xve siècle, à Strasbourg. Hans Baldung avait déjà fait pour eux auparavant une autre esquisse, restée inachevée, qui se trouve à l'Albertina et qui porte la signature : « *Friedrich Prechter der Jung* (le jeune) ». Une troisième, traitée dans le style gothique, est à la bibliothèque de Berne. On ne sait au juste par quel membre de cette famille fut commandée celle qui nous occupe ici. Ajoutons que la fille de l'artiste, Marguerite (morte en 1560), était apparentée avec cette maison par son mari, Mathias von Gottesheim (mort en 1530), dont le frère Frédéric avait épousé une Prechter.

M. Stiassny accompagne ainsi de renseignements circonstanciés, témoignant de consciencieuses recherches, la description des cartons de Cobourg, du Musée d'art industriel de Vienne et de la collection Wilczek, et l'étude critique qu'il en fait jette en maints endroits une nouvelle lumière sur le talent et la vie du vieux maître. Il convient de l'en remercier au nom de tous les amis de l'art.

AUGUSTE MARGUILLIER

TAPIS D'ORIENT

os lecteurs se souviennent que nous leur présentions, l'an dernier[1], une luxueuse publication sur les *Tapis d'Orient*, décidée à la suite d'une exposition de tapis orientaux organisée à Vienne en 1891, et qu'une collectivité de savants compétents venait d'éditer. Cent vingt-six tapis de premier ordre y étaient décrits et reproduits; aujourd'hui, le Dr Aloïs Riegl[2] apporte une nouvelle contribution à son œuvre d'analyse patiente, en publiant deux beaux spécimens inconnus, que renferment des collections privées de Vienne, et deux études sur l'antiquité de l'industrie du tissage. On y trouvera toujours la même méthode sûre de recherche érudite et la même perfection matérielle dans l'illustration polychrome.

Le premier de ces précieux échantillons tire son intérêt d'une inscription qui permet de lui assigner la date de l'an 1202 de notre ère. Ordinairement, les inscriptions introduites dans le tissage ne sont que des versets du Coran ou des santons poétiques de date incertaine, et on ne connaissait qu'un tapis portant la mention rigoureuse de son âge, au South Kensington (1539). Ici, c'est une inscription en langue arménienne qui fixe l'année et, en même temps, désigne la destination du tapis, l'endroit pour lequel il fut fait, avec le nom du donataire et de l'artisan. Il résulte de ces curieuses données que cette pièce unique, dont le décor architectural et floral à la fois n'est pas frappant à première vue et qu'on prendrait facilement pour un tapis de prière anatolien, est de fabrique arménienne et de style caucasien et qu'il fut destiné par l'artiste Gorzi au sanctuaire chrétien d'une sainte connue du martyrologe arménien, peut-être au sanctuaire d'Echmiadzin, pour y servir de *portière*, selon la mode du culte de l'Église orientale.

La seconde pièce que nous soumet M. Riegl est, au contraire, un somptueux tapis, merveilleux de coloris profond et enrichi d'argent et d'or. Il est de l'art persan le plus pur et d'une époque directement inspirée des plus antiques réminiscences. Quoiqu'il ne mesure pas deux mètres carrés, en effet, il représente, non point un paysage, mais le plan d'un parc entier, avec ses canaux et ses parterres. Les bandes d'argent striées de bleu qui divisent le champ en six compartiments découpés figurent des irrigations qui s'élargissent en bassins dans des écussons polygonaux; ces eaux sont richement animées de bandes de poissons et d'oiseaux aquatiques; dans les écussons sont placés des motifs de lutte entre les uns et les autres. Les ingénieux rapprochements que M. Riegl

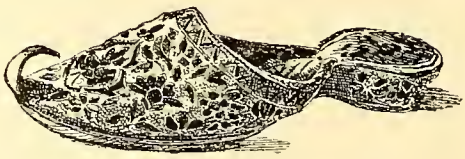
1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XIII, p. 168.

2. *Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr., und die æltesten orientalischen Teppiche*, von Aloïs Riegl (avec 2 pl. en couleur et 16 illustrations dans le texte). Grand in-4°. Berlin, G. Siemens, 1895.

établit entre ce précieux *tableau* et un fragment de disposition analogue — plus archaïque, presque assyrien d'aspect, aujourd'hui en la possession de M. Sidney Colvin, à Londres, — expliquent le champ même, lequel figure la terre ferme : on y voit des fleurs et des arbres stylisés, des oiseaux, des quadrupèdes terrestres; or, leur disposition symétrique est coupée par des écussons variés qui, eux aussi, ne sont que des plans de parterres et de bosquets. En allant ainsi du simple au compliqué et du concret au symbolique, la *lecture*, pour ainsi dire, des tapis persans s'élucide; tout prend de la vie, et le sens naturaliste de chaque rinceau saute aux yeux prévenus; ces arabesques, ces fleurons, ces bandes et ces figurations en quelque sorte héraldiques sont les déformations d'un langage plastique encore compréhensible. Il ne nous manquait qu'une *clef* pour en saisir la signification abolie. Il devient en même temps impossible de nier que l'art grossier des Sassanides n'ait perpétué l'art antique de Babylone. L'Orient, avant et depuis l'Islam, a positivement vécu des miettes, éparses dans le sable, de la grande civilisation asiatique. Or, malgré les efforts de l'Islam, la figure humaine, la forme de l'animal n'ont pas disparu de la décoration orientale, et nous les discernons, grâce à la critique, dans les ramages d'un tapis de Perse aussi sûrement que dans des caractères hiéroglyphiques.

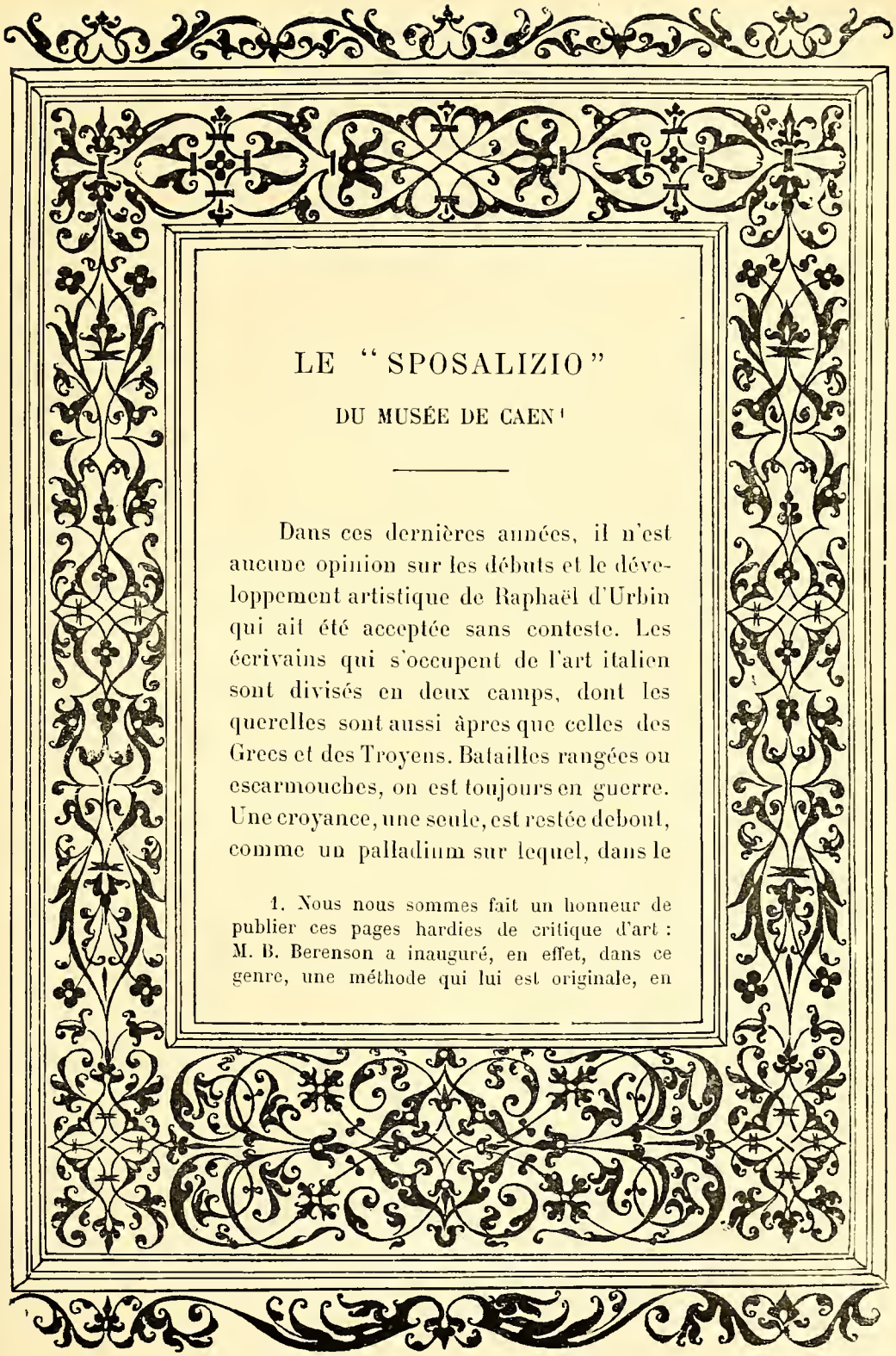
Dans un troisième mémoire, M. Riegl cherche cependant de plus amples preuves de cette transmission dans l'examen approfondi de deux plats d'argent d'origine sassanide. Enfin, dans un quatrième, les spécialistes trouveront d'excellentes observations sur les origines de la haute lisse en Occident, d'après des fragments les plus vénérables, et sur les techniques comparées de nos ateliers et des métiers orientaux.

A. R.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. G. PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE "SPOSALIZIO"

DU MUSÉE DE CAEN[1]

Dans ces dernières années, il n'est aucune opinion sur les débuts et le développement artistique de Raphaël d'Urbin qui ait été acceptée sans conteste. Les écrivains qui s'occupent de l'art italien sont divisés en deux camps, dont les querelles sont aussi âpres que celles des Grecs et des Troyens. Batailles rangées ou escarmouches, on est toujours en guerre. Une croyance, une seule, est restée debout, comme un palladium sur lequel, dans le

1. Nous nous sommes fait un honneur de publier ces pages hardies de critique d'art : M. B. Berenson a inauguré, en effet, dans ce genre, une méthode qui lui est originale, en

fond de leur cœur, ni Ulysse-Lermolieff ni Diomède-Minghetti n'ont osé porter une main sacrilège. Morellistes et anti-Morellistes, amis et détracteurs, sont du même avis, en ce qui concerne l'influence exercée sur le jeune Raphaël par le célèbre chef-d'œuvre du Pérugin, le *Sposalizio* de Caen.

Tous se sont accordés à reconnaître que Raphaël l'a imité exactement dans le tableau si connu, exécuté pour Città di Castello et qui, aujourd'hui, est le principal chef-d'œuvre de Bréra. Voyez ce que Raphaël doit au Pérugin, crie-t-on dans l'un des deux camps, bien qu'il soit facile de distinguer entre la médiocrité du maître et l'incomparable génie de l'élève. Le soleil de Raphaël, réplique-t-on du camp opposé, a disparu, sans doute, derrière le nuage du Pérugin ; mais il brille de nouveau, et l'illumine de pourpre.

Pour ma part, si ma voix pouvait se faire entendre, je dirais : Plus de guerre, car il n'y a aucun sujet de querelle. Si vous voulez, pour un instant, suspendre vos défis et faire taire tambours et clairons, je vais essayer de vous prouver, en premier lieu, que le *Sposalizio* de Caen n'a pas été peint par le Pérugin, et ensuite que, selon toute probabilité, il n'a pas servi de modèle à Raphaël ; qu'il est tout bonnement une imitation du chef-d'œuvre du grand peintre d'Urbin. Si vous avez la patience de m'écouter, mes arguments hâteront peut-être l'heureux jour où l'on cessera de batailler au sujet de l'art, pour en goûter seulement les joies calmes et paisibles.

I

Quand je me rendis à Caen, je ne doutais pas un instant que je n'allasse voir, non seulement une des plus grandes œuvres du Pérugin, mais encore un tableau peint entre le mois de novembre de l'année 1500 — date à laquelle, comme on sait, le tableau d'autel n'était pas encore commencé — et l'année 1504, au cours de laquelle Raphaël peignit son admirable soi-disant imitation. Figurez-vous mon étonnement quand, au premier coup d'œil, le tableau de Caen me surprit par une combinaison de couleurs vives, que je cherchai en vain à me rappeler dans les autres œuvres du Pérugin. Je ne pus arriver qu'à cette conclusion, c'est qu'il ne s'était rapproché de ces couleurs que dans deux périodes de sa vie : au début

substituant l'examen positif à l'examen de sentiment, en soumettant l'œuvre d'art, dont on n'étudie trop souvent que l'extériorité, que l'*image*, à une analyse intime et scientifique ; mais la *Gazette des Beaux-Arts* n'a pas à prendre parti pour ou contre les conclusions d'un collaborateur indépendant et de bonne foi. N. D. L. R.

de sa carrière, comme dans le si remarquable *tondo* du Musée du Louvre, ou vers la fin de sa vie, dans les nombreux ouvrages qu'il exécuta dans toute la région ombrienne, et dont ses fresques de la *Madonna delle Lagrime*, à Trévi, offrent un bon spécimen. Ce premier examen me révéla donc ce fait surprenant, que le *Sposalizio*, à supposer que le Pérugin en fût l'auteur, n'était pas une œuvre de sa jeunesse, qu'il n'avait pu être peint avant 1504, et que probablement il était d'une date très postérieure, qui pouvait varier jusqu'à 1515. Un second examen m'amena à cette conviction, que l'extrême éclat de ces couleurs ne pouvait provenir d'une imagination qui, comme celle du Pérugin, s'était châtiée à la sévère discipline de l'école de Florence. Il y a dans cette brillante palette quelque chose de provincial, qui nous rappelle certain peintre de la province vénitienne. Et, chose bizarre, il y a une ressemblance frappante, quant à la couleur, entre le tableau si vanté de Caen et une peinture beaucoup plus modeste accrochée juste en face, une certaine *Pietà* rectangulaire, cataloguée « école vénitienne », mais en réalité d'un peintre de Pérouse d'assez mince renom, Mariano di Austerio[1].

Telle fut ma première impression devant le *Sposalizio* de Caen. Je ne parlerai plus, pour l'instant, de la couleur, mais j'insisterai sur d'autres points importants. Parmi les plus caractéristiques, il faut ranger les types qui, pour être très nettement ombriens, ne sont nullement ceux du Pérugin. Une autre particularité, c'est que la composition est encadrée par deux lourdes figures de profil, qui se font face l'une à l'autre, procédé de composition aussi rare chez le Pérugin qu'il est habituel chez Pinturicchio, qui y a continuellement recours dans ses fresques de Sienne. L'homme de ce couple n'a rien du Pérugin; il est au contraire dans la tradition de Pinturicchio, avec sa coiffure fantastique et sa main droite tendue en avant. Ce poncif de l'école, que l'on retrouve avec de légères divergences dans le *Miracle de saint Bernardin*, exécuté en 1473 par Fiorenzo di Lorenzo, apparaît continuellement dans les ouvrages de son élève Pinturicchio, tant dans les plus anciens, tels que le *Baptême* de la chapelle Sixtine, que dans les derniers, comme les fresques de Sienne. Cette même figure du *Sposalizio* montre, sous

1. Dans ce tableau, la Madone est exclusivement péruginesque. Le Christ mort est le type favori du peintre, tel que nous pouvons le voir dans une œuvre authentique : l'*antipendium* de la chapelle du Cambio, à Pérouse. Le coloris d'aspect vénitien qu'il y montre, et qui ne lui est pas habituel, est probablement dû à la connaissance qu'il fit, dans les Marches, de Lotto.

une forme exagérée, une particularité toute spéciale à Pinturicchio : ce sont les genoux cagneux et les jambes arquées. La difficulté que le peintre du *Sposalizio* avait à saisir le raccourci des pieds et à mettre ses figures d'aplomb, nous la constatons non seulement dans ce personnage, mais dans les autres figures du tableau et notamment dans celles du milieu. Pour les jambes, si étrangement enchevêtrées, du jeune homme brisant la baguette, nous ne trouvons rien de pareil chez le Pérugin, mais il y en a une contre-partie exacte dans l'*Æneas Sylvius couronné poète*[1] de Pinturicchio. Très caractéristique encore de Pinturicchio, et non du Pérugin, est le jeune garçon assis sur les marches du temple, morceau de pur genre que l'on rencontre dans la fresque de Pinturicchio de 1501, à Spello, représentant *Le Christ parmi les docteurs*. Assurément, quelque déchu que soit le Pérugin dans notre estime, nous ne l'accuserons pas de s'être mis soudain, alors qu'il était au faîte du succès, à imiter Pinturicchio avec la servilité qui se manifeste dans le *Sposalizio* de Caen. J'ai d'ailleurs un nouvel argument à l'appui de mon opinion. La femme de profil, qui termine, à droite, la composition, est, sauf d'imperceptibles différences, tellement identique au dessin que nous reproduisons[2], qu'il est impossible de nier que les deux figures n'aient été copiées l'une sur l'autre. Mais laquelle des deux est l'original? Il est facile, pour une personne pressée et qui fermerait les yeux, d'affirmer que le *Sposalizio* a été peint par le Pérugin et que Pinturicchio a copié pour son plaisir une des figures de ce tableau. Mais un examen sérieux rend difficile une pareille hypothèse. Le dessin présente toute l'élégance raffinée, toute la délicatesse un peu maladive, qui caractérisent d'une façon si particulière Pinturicchio, et qui le révèlent au moins autant que ses procédés matériels d'exécution. Au point de vue de la qualité, la différence en faveur du dessin est considérable. Non seulement il a une grâce et une distinction, dont la peinture manque totalement, mais les draperies y sont mieux traitées et le style en est beaucoup plus nerveux. Comparé au dessin, le tableau offre tous les signes d'une copie soigneusement exécutée par une main moins habile, capable d'imiter plutôt que de créer. Cela étant, et comme on ne peut raisonnablement supposer que le Pérugin se soit abaissé à copier servilement — et en défigu-

1. Reproduit dans l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, *l'Age d'or*, de M. E. Müntz, p. 716.

2. Musée des Offices (cadre 256, n° 364), crayon noir rehaussé de blanc sur papier brun clair.

rant son modèle — une figure de Pinturicchio, nous avons de fortes présomptions pour douter de l'attribution du *Sposalizio* au Pérugin ; cette présomption se change en certitude quand nous le regardons attentivement et que nous constatons les différences de types, de caractère et de couleur qu'il présente avec n'importe quelle œuvre non douteuse du Pérugin [1].

Donc, à nos yeux, le peintre du *Sposalizio* de Caen, quel qu'il soit, se rapproche beaucoup moins du Pérugin que de Pinturicchio. Sa ressemblance avec ce dernier artiste est encore bien plus manifeste au point de vue des types et de la couleur. Le dé-

FIGURE DE FEMME — DESSIN DE PINTURICCHIO

(Musée des Offices, à Florence)

1. Je ne connais que deux autres dessins pour le *Sposalizio*. L'un est le dessin bien connu du Louvre, une étude au crayon noir de la tête de la Vierge. La timidité du trait, l'insuffisance des valeurs, le type et la minutie de l'exécution m'avaient toujours porté à croire qu'il n'était pas du Pérugin et je l'avais toujours regardé comme une copie. Maintenant, je suis convaincu que dessin et tableau sont dus à une même main, qui n'est pas celle du Pérugin. L'autre dessin, également au crayon noir, appartient à Mgr le duc d'Aumale. Il représente la tête de saint Joseph et trahit, aussi bien que le dessin du Louvre, une autre main que celle du Pérugin.

veloppement de la pommette, les yeux au blanc très visible, l'éclat exagéré de la couleur ne se retrouvent pas dans le Pérugin, tandis que, depuis les appartements des Borgia jusqu'au *Portement de croix* de la collection Borromée, à Milan, Pinturicchio présente toujours ces caractères.

Si le Pérugin était l'auteur du tableau qui nous occupe, notre estime pour sa valeur artistique, toute secondaire qu'elle est, serait encore excessive, car il se montrerait dans cette œuvre un imitateur servile de Pinturicchio, son condisciple moins âgé, et qui lui est incontestablement inférieur. Que dirons-nous en découvrant que le *Sposalizio* porte également les traces d'une imitation de Raphaël? Je n'insisterai pas sur les ressemblances qui, dans le groupe général des personnages, se manifestent entre les quatre figures de l'extrême gauche du tableau et les quatre figures qui occupent également la gauche de l'*Adoration des Mages* de Raphaël, au Vatican. Je n'insisterai pas non plus sur les cheveux du grand-prêtre, qui se soulèvent autour de sa tête comme sous l'influence d'effluves électriques, particularité toute spéciale à Raphaël; mais les bouches petites et légèrement grimaçantes, les faces colorées, la construction osseuse des joues et leur modelé un peu empâté, tous ces caractères éloignent du Pérugin pour nous rapprocher de Raphaël qui, sur tous ces points, diffère de son maître. Enfin, je ferai remarquer que la jeune femme encapuchonnée, la troisième figure à droite, est un type purement raphaélesque.

Non, certainement, le Pérugin n'a pas imité son élève, il n'a pas pillé Pinturicchio. Le Pérugin, en dépit de ses faiblesses, a eu cette qualité de rester toujours semblable à lui-même, ne se modifiant que sur sa propre inspiration, et non d'après des influences étrangères. Il n'a donc pu peindre le *Sposalizio* de Caen. Qu'on ne cherche pas un échappatoire en insinuant que le Pérugin a pu dessiner le tableau sans le peindre; tous les arguments que nous avons produits pour démontrer qu'il n'avait pu peindre ce tableau prouvent, par surcroît, qu'il n'a pu en dessiner la composition. Le Pérugin est totalement étranger au *Sposalizio* de Caen. Qui donc en est l'auteur? peut-on se demander maintenant. C'est à cette question que je vais essayer de répondre.

II

Ainsi que nous venons de le voir, l'auteur du *Sposalizio* de Caen, dans le choix de ses types, dans sa couleur et sa composition, montre

plus d'affinité avec Pinturicchio qu'avec le Pérugin. Nous avons également observé qu'il subit, à un degré notable, l'influence de

LA VIERGE AVEC L'ENFANT, ENTOURÉE DE SAINTS, PAR LE SPAGNA
(Musée de Pérouse)

Raphaël. Il serait d'ailleurs absurde de nier que l'influence du Pérugin ne se fait pas également sentir dans ce tableau. Elle apparaît clairement, par exemple, dans la figure du vieillard près de saint Joseph et dans la quatrième femme à droite. Le peintre dont nous

cherchons le nom dut, par conséquent, être formé par Pinturicchio et influencé par le Pérugin et par Raphaël. Pour qu'il ait pu, de si bonne heure, subir l'influence de ce dernier maître, il faut qu'il ait été son camarade d'atelier, et, de fait, Raphaël et lui ont cette singulière ressemblance que, dans leur manière, l'influence de Pinturicchio et celle du Pérugin entrent dans la même proportion.

Or, des camarades que Raphaël a pu avoir à Pérouse, deux seulement conservent une ombre de réputation : Eusebio di San Giorgio et Giovanni, dit le Spagna. Si l'on est un peu familier avec les œuvres de ce dernier peintre[1], on ne sera pas long à reconnaître sa manière et son exécution dans chaque détail du *Sposalizio* de Caen.

Commençons par les types. La Vierge présente l'ovale arrondi, le front très simple et sans méplats, les sourcils, les yeux tombants, les ailes du nez arrondies et la bouche pincée, que nous rencontrons dans le Spagna, à travers toute sa carrière. Nous pouvons voir ce type dans une des plus anciennes œuvres du peintre, le tableau d'autel de la galerie de Pérouse (salle XI, n° 7), et dans une fresque, de beaucoup postérieure, de l'hôtel de ville de Spolète, où il persiste presque sans modifications. Mais il n'est pas besoin d'aller en Italie pour chercher des points de comparaison, quand le Louvre nous offre, à cet égard, les éléments dont nous avons besoin. Si l'on est capable de se figurer, en regardant une figure de face, ce qu'elle doit être vue de profil, on verra tout de suite l'identité, même dans le mouvement du torse, qui existe entre la Vierge de Caen et la Madone du Spagna qui est au Louvre (n° 1540). La figure de Joseph est également celle du saint de la *Nativité* du Louvre (n° 1539)[2]. Nous y retrouvons même longueur de nez, même développement de la pommette, même ombre accentuée au creux de la joue. C'est, en somme, chez le Spagna, le type habituel de vieillard, et nous le retrouvons une demi-douzaine de fois dans son chef-d'œuvre, le *Couronnement de la Vierge*, de Todi, daté de 1511.

La femme au capuchon, la troisième à partir de la droite, dont

1. A ceux qui seraient moins familiers avec ce peintre, je recommande le chapitre relatif au Spagna dans Cavalcaselle (vol. IV), le chapitre le mieux fait pour faire comprendre la haute valeur de cette œuvre monumentale, œuvre qui, dans son genre, montre la même énergie, le même patient effort qui caractérise tant d'Italiens de l'âge héroïque, si complètement oubliés.

2. L'authenticité de ce tableau a été mise en doute, et cela, à mon avis, pour des raisons insuffisantes. Mais quand même ce ne serait qu'une ancienne copie, mon argument n'en serait pas affaibli.

j'ai déjà signalé l'apparence raphaélesque, est d'un type que l'on chercherait vainement chez le Pérugin; on la rencontre au contraire

LA NATIVITÉ, PAR LE SPAGNA
(Musée du Louvre)

souvent, avec plus ou moins de modifications, chez le Spagna, comme, par exemple, dans le *Couronnement* précité, où l'on peut le voir parmi les anges qui planent à droite, et aussi dans le tableau d'autel d'Assise, où ce personnage occupe la seconde place à droite.

Nous le retrouvons aussi, isolé, dans la *Beata Colomba de Rieti*, à la galerie de Pérouse (salle XI, n° 2). Deux des femmes ont ce regard louche qui est caractéristique chez le Spagna, et toutes ont un teint jaunâtre. C'est une des particularités du Spagna, comme les joues colorées de ses hommes [1].

Nous avons parlé tout d'abord de l'éclat un peu criard de l'effet général et nous venons d'examiner les tons de chair. Il me reste à noter quelques autres particularités de coloris habituelles au Spagna. L'homme qui se trouve à l'extrême gauche, et que nous avons signalé comme très différent du style du Pérugin, quant au type et au mouvement, diffère encore plus de ce peintre au point de vue de la couleur. Son ample manteau est vert, d'un vert de chartreuse que l'on ne rencontre jamais chez le Pérugin, et qui, au contraire, est fréquent chez le Spagna. Nous retrouvons cette nuance aux vêtements des anges suspendus dans l'espace de la *Nativité* du Louvre. Le rose saumon des écharpes portées par les femmes du *Sposalizio* est exactement du même ton que les draperies des bergers, dans la même *Nativité*. Enfin, les gris et les bleus clairs qui se rencontrent fréquemment dans le *Sposalizio* ne se retrouvent jamais avec cette nuance exacte dans aucun ouvrage terminé et bien authentique du Pérugin, alors qu'ils sont fréquents dans les œuvres les plus finies du Spagna.

Il ne conviendrait pas de retirer au Pérugin une œuvre aussi universellement connue que le *Sposalizio*, et qui souvent a été regardée comme le chef-d'œuvre de ce maître, s'il n'y avait surabondance de preuves. Le lecteur, je l'espère, ne perdra pas patience, si j'insiste sur certains détails dont la trivialité a échappé à l'effort de l'artiste et qui, pour cette raison, nous font mieux pénétrer dans l'intimité de son talent. Dans la *Sposalizio*, les oreilles ont invariablement la forme que nous leur voyons dans la *Madone* du Louvre; elles adhèrent aux joues d'une façon insolite et diffèrent de celles du Pérugin par leur forme et l'ouverture de leur pavillon. Les mains présentent un métacarpe d'une largeur presque difforme et cette enflure de la deuxième phalange du pouce, que nous pouvons remarquer, non seulement dans la *Madone* du Louvre, mais partout chez le Spagna. Les mains du Pérugin sont bien plus fines et délicates.

Une remarque encore plus typique est celle que l'on peut faire

1. Notamment dans le *Couronnement* de Todi et dans le tableau d'autel de 1516, à Saint-François d'Assise.

Gaujean sculp.

LE "SPOSALIZIO" DU MUSÉE DE CAEN

Imp. L. Fort Paris

en examinant la façon dont les draperies sont disposées et en comparant, à cet égard, le *Sposalizio* de Caen avec les œuvres du Spagna d'une part et, de l'autre, avec celles du Pérugin. L'arrangement des draperies, chez ce dernier, est plus souple, plus naturel, plus gracieux. Chez le Spagna, elles semblent, suivant l'expression de Cavalcaselle, arrangées avec la main ; sur le torse de la Vierge est une sorte de sac informe, sous lequel on devine à peine le corps qu'elle recouvre. Le vêtement de saint Joseph a également cette apparence de sac. On pourrait en dire autant de la plupart des figures du même tableau ; quant à celle du grand-prêtre, je défie qu'on trouve l'indice d'un corps sous la vague draperie qui le couvre et qui semble quelque décalcomanie. Que le lecteur compare ces draperies avec celles qu'il peut voir dans les meilleures œuvres du Spagna : la *Madone* du Louvre, le tableau d'autel d'Assise, le *Couronnement* de Todi, et il y trouvera les mêmes particularités, les mêmes faiblesses, les mêmes gribouillages sans signification, la même inaptitude à faire sentir le nu sous la draperie. Chez le Spagna, les plis ont rarement la netteté anguleuse que leur donne le Pérugin ; généralement, ils finissent en rond. Leur caractéristique, ainsi que l'on pourra s'en rendre compte par l'examen, même superficiel, des œuvres précitées, est une ligne tire-bouchonnée, serpentant, comme dans un effort désespéré, pour remplir son rôle. Cette ligne, nous la rencontrons à chaque pas dans le *Sposalizio* de Caen, notamment sur le corsage de la Vierge et sur celui de la femme qui est auprès d'elle, ou bien encore sur le bras droit de saint Joseph. Un autre pli, parfaitement conforme au système de draperie de l'artiste, est celui qui est formé par le manteau à l'endroit où, tombant sur l'épaule, il rejoint le bras. Il forme à cet endroit un pli concave, continué par une courbe convexe qui se trouve en face d'un autre pli absolument semblable. Que le lecteur cherche lui-même ce pli dans le *Sposalizio*, il le trouvera sans peine.

III

Nous venons d'établir que le *Sposalizio* de Caen, par cela même qu'il montre plus de caractères empruntés à Pinturicchio et à Raphaël qu'au Pérugin, n'a pu être exécuté ni même dessiné par ce dernier. Nous avons vu également que les traits distinctifs de cette œuvre sont en parfaite concordance avec le talent du Spagna. En parlant du tableau d'autel de Pérouse, M. Cavalcaselle dit qu'il montre

une très judicieuse combinaison d'éléments empruntés à Raphaël, au Pérugin et à Pinturicchio. Ayant fait, de notre côté, une analyse approfondie du *Sposalizio* de Caen, nous savons à quel degré il a montré dans cette peinture les mêmes aptitudes d'assimilation, et nous n'hésitons pas à proclamer que les détails de cette composition portent la marque indiscutable du Spagna.

L'auteur du *Sposalizio* de Caen était donc ce Spagna qui, dans ses premiers débuts, imitait constamment Raphaël. Il avait alors à peine vingt ans. Cette soumission à Raphaël ne cessa d'augmenter, comme le montrent clairement tous les ouvrages subséquents dudit peintre. C'est ce même Spagna qui était si peu inventif que, dans ses plus importantes compositions, il demeurait ou un simple copiste (comme dans son *Couronnement*, qu'il emprunta à Ghirlandajo), ou un compilateur, comme dans la plupart de ses œuvres. Envers Raphaël, en particulier, son attitude fut si humble, que nous possédons de sa main une exacte copie du *Saint Sébastien* de Bergame[1], une des œuvres de la période pérugineſque du maître.

Cela étant, je pose cette question : est-il vraisemblable qu'un homme si dépourvu de sens créateur, un artiste si faible qu'il ne pouvait, pour ainsi dire, marcher sans s'appuyer sur un autre artiste, un peintre qui n'a vécu que des aumônes de Pinturicchio, du Pérugin et de Raphaël, ait tout d'un coup conçu une composition si bien venue, que Raphaël, l'artiste auquel il était précisément si asservi, ait immédiatement voulu la copier? La réponse que l'on pourra faire à cette question confirmera ou infirmera la troisième proposition que j'énonçais au début de cet article, à savoir que Raphaël, pour son *Sposalizio*, ne s'était pas inspiré de celui de Caen, mais que, bien au contraire, c'était ce dernier qui avait été emprunté à Raphaël.

Ce point établi, que le Spagna n'a pas seulement peint, mais dessiné le *Sposalizio*, et étant donnée aussi l'immense différence de génie qui sépare le Spagna de Raphaël, la réponse à la question formulée se pose clairement. Le soleil n'emprunte pas son éclat à la lune. Raphaël n'aurait pas voulu imiter le Spagna. Toutefois, patientons encore et cherchons de nouvelles preuves pour ceux que l'évidence de nos arguments n'auraient pas convaincus.

La question serait définitivement vidée si nous connaissions la date exacte à laquelle fut exécuté le *Sposalizio* de Caen. Comme nous

1. Ce tableau appartient à M. Denman Ross, de Cambridge (États-Unis). V. *Les Peintures italiennes de New-York et de Boston* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., tome XV, p. 212).

le savons tous, cette peinture, jusqu'à la fin du dernier siècle, occupait l'autel de la chapelle de Saint-Joseph, dans la cathédrale de Pérouse. Bien que la commande en eût été faite en 1495, elle n'était pas encore commencée en novembre 1500 ; et c'est là le seul renseignement que nous possédions sur la date de son exécution [1]. Pour savoir l'époque à laquelle le *Sposalizio* a pu être peint, il nous faut donc le comparer aux œuvres datées du Spagna. La première que nous rencontrons est le *Couronnement* de Todi, de 1511, dont nous avons eu déjà l'occasion de parler. Dans ce tableau —son chef-d'œuvre,— le Spagna semble être au début de sa maturité. Il est encore pénétré d'une fraîcheur juvénile, mais en même temps, les éléments divers dont est faite sa manière, sont mieux assimilés que dans le tableau d'autel de Pérouse que dans le *Sposalizio*, que dans la *Nativité* du Vatican. D'autre part, les traits caractéristiques de sa manière — exagération du relief des joues, regard ambigu, chairs jaunâtres, lourdeur des draperies — sont plus nettement accentués. Ces trois ouvrages, où les défauts se trouvent moins sensibles que dans le *Couronnement* de Todi, sont donc antérieurs à ce tableau. Il y a toutefois entre ces ouvrages de notables différences : le tableau d'autel de Pérouse est celui qui rappelle le moins sa période de maturité ; celui qui s'en rapproche le plus est la *Nativité* du Vatican. On peut donc placer

MADONE, PAR LE SPAGNA
(Musée du Louvre)

1. Le nom du Pérugin, notons-le, n'est mentionné dans aucun des documents qui parlent du *Sposalizio ;* c'est Vasari qui, le premier, le lui attribua.

la date de ce tableau très près de celle du *Couronnement*, avec lequel il présente tant de points de ressemblance, c'est-à-dire aux environs de 1511. Je ne crois pas trop m'avancer en affirmant qu'il ne peut être antérieur à 1508. Si maintenant nous pouvons dater approximativement le tableau d'autel de Pérouse, nous aurons la date du *Sposalizio*, car le style permet de le placer entre les deux autres. M. Cavalcaselle dit, au sujet de ce tableau, qu'il témoigne de l'habileté du Spagna à combiner à son profit des éléments empruntés à Raphaël, au Pérugin et à Pinturicchio ; quand il en vient au personnage de la Vierge, il le dépeint « plein d'une fraîcheur raphaélesque ». Plus loin, il dit : « Rien de plus remarquable que cette application du procédé de l'huile, que nous trouvons chez Raphaël dès qu'il fit connaissance avec les Florentins ; les teintes claires sont étendues sur un fond blanc. Ce n'est pas le seul côté par lequel le tableau d'autel du Pérugin *se rapproche étroitement du* Sposalizio *de Raphaël*. Cette ressemblance apparaît clairement dans toutes les formes, ainsi que dans la sécheresse, dans l'effort et dans la dureté d'exécution des membres. » M. Cavalcaselle a plus que raison. Il est impossible que le Spagna ait peint son tableau d'autel plus tôt que le *Sposalizio* de Raphaël, qu'il a si manifestement imité. La date approximative du tableau de Pérouse est donc *au plus tôt* 1504, l'année où Raphaël peignit le *Sposalizio*.

Mais le *Sposalizio* de Caen a plus de points de ressemblance avec la *Nativité* du Vatican qu'avec le tableau de Pérouse et indique, dans le talent de l'artiste, une maturité plus avancée. Il s'ensuit — les dates approximatives de ces deux tableaux étant, pour l'un 1504 et pour l'autre 1508 — que le *Sposalizio* doit être placé entre ces deux dates et plus près de la dernière que de la première ; il n'a donc pu être peint avant 1506, deux ans après le tableau de Raphaël.

IV

Je viens d'établir, au moyen d'observations techniques, que le *Sposalizio* de Caen a été peint par le Spagna et non par le Pérugin, et aussi que, loin d'être le modèle dont Raphaël s'était inspiré, il n'était au contraire qu'une imitation de ce chef-d'œuvre. Qu'on me permette maintenant d'entrer dans quelques considérations plus détaillées au sujet de la nature des deux compositions et des différences qu'on peut y remarquer.

Un fait assez curieux, c'est que le *Sposalizio*, sujet que l'on rencontre souvent, a été très rarement traité *en hauteur*. Les plus fameuses

représentations de ce sujet, celle de Giotto, à Padoue, celle de Lorenzo, à Viterbe, celle de Ghirlandajo, à Santa Maria Novella, sont beaucoup plus larges que hautes. Le Pérugin lui-même ne fit pas exception à cette règle. Son *Sposalizio* de Fano, daté de 1497, suit les vieux modèles; il est à peu près identique à un autre *Sposalizio* du couvent de San Girolamo, près de Spello, peint une quinzaine d'années auparavant, non par le Pérugin, mais par quelqu'un de ses condisciples anonymes. L'identité de ces deux compositions, en dépit des quinze années qui les séparent, montre que l'habitude de traiter ce sujet en largeur était enracinée à tel point que ni le Pérugin, ni aucun élève de l'école ombrienne n'aurait osé rompre avec une pareille tradition. Et, pour avoir étudié l'histoire de la composition, nous savons quel suprême génie il faut pour opérer, dans cette partie de l'art, un changement radical.

Ce peut être une pure coïncidence, mais le seul *Sposalizio* qui, à ma connaissance, soit plus haut que large, est celui de Lorenzo Costa, à la galerie de Bologne.

Une autre remarque curieuse, c'est que, dans la plupart des tableaux inspirés par ce sujet, Joseph se trouve à la gauche du spectateur et la Vierge à sa droite. Cette disposition est particulièrement spéciale à toutes les œuvres de l'école ombrienne. Raphaël fit le contraire, plaçant Joseph à droite et la Vierge à gauche, innovation qui ne fut pas tentée par pur caprice, ni sans volonté bien arrêtée de résister à la tradition. Là, une fois de plus, nous trouvons une singulière identité d'arrangement entre Raphaël et Costa.

Autre point par lequel le *Sposalizio* de Raphaël diffère des autres versions et principalement de celles de l'école ombrienne. Dans celles-ci, la branche fleurie que tient Joseph est raide et verticale; dans le tableau de Raphaël, le rameau que Joseph tient délicatement entre le pouce et l'index s'appuie sur son épaule. Et là encore nous voyons, coïncidence de plus en plus étrange, que, dans les plus minces détails, Raphaël et Costa se rapprochent l'un de l'autre.

Toutes ces coïncidences pourraient être attribuées au hasard, si elles ne se répétaient trois fois. En voici une de plus : dans les deux peintres, un des pieds de saint Joseph se présente droit, tandis que l'autre est tordu contre tout bon sens, de manière à faire avec le premier un angle droit. Peut-être n'est-ce encore qu'un hasard[1], mais

1. Nous savons que Costa peignit son *Sposalizio* en 1505, un an après celui de Raphaël. Quiconque a l'expérience des études morphologiques et psychologiques appliquées à l'école italienne ne saurait, même un instant, conserver l'idée que

peut-être aussi est-ce autre chose. Raphaël, tel que nous le connaissons dans ses jeunes années, n'était pas un esprit aventureux, disposé à rompre avec les traditions. Il aimait à marcher doucement dans les sentiers tracés. Cependant, un examen sérieux de ses œuvres de jeunesse révèle maintes divergences avec l'école ombrienne, divergences difficiles à expliquer, étant donnée sa paisible docilité. On peut donc hasarder une hypothèse, qui n'est basée sur aucun document, mais qui, comme celle de Copernic et de Newton, repose seulement sur l'observation et n'a d'autre valeur que d'expliquer un groupe de faits sans cela inexplicables. Cette hypothèse est que les nombreuses différences que l'on peut remarquer entre le Pérugin et le divin Raphaël, son docile élève, viennent d'une éducation antérieure de ce dernier, éducation dont il ne put jamais complètement oublier les leçons. La même hypothèse nous amènerait à considérer toutes les œuvres de Raphaël, dans sa période péruginesque, comme un compromis entre deux traditions opposées : la dernière, celle du Pérugin, plus évidente, plus à la surface ; l'autre ayant laissé plus de traces chez Raphaël sur les parties essentielles de son art, sur ce que l'on peut appeler sa grammaire de l'art de construire.

Cette hypothèse admise, le premier maître de Raphaël aurait été un de ses compatriotes, Timoteo Viti, lui-même élève de Francia et de Costa et qui a continué leur tradition. Un observateur sagace remarquera que, dans ses œuvres de jeunesse, les traits caractéristiques de Raphaël ne rappellent aucunement le Pérugin, mais se rattachent à l'école ferraro-bolonaise. On pourrait n'y voir encore qu'un hasard ; mais j'ose affirmer qu'aucun mathématicien un peu expert dans le calcul des probabilités n'oserait attribuer au hasard un pareil ensemble de coïncidences. Nous sommes donc en droit d'accepter cette théorie, qui illuminerait tant de points obscurs : Timoteo Viti, peintre ferraro-bolonais, qui vécut à l'époque où Raphaël était encore enfant, lui a donné ses premières leçons, lui transmettant les traditions qu'il avait reçues lui-même de Costa et de Francia.

Ceci admis, les coïncidences singulières que l'on peut noter entre le *Sposalizio* de Raphaël et celui de Costa, s'expliqueraient d'elles-mêmes par des traditions communes, et si le docile Raphaël avait peint un *Sposalizio* différent de celui du Pérugin, ce ne serait pas par esprit d'indépendance ni par le désir de se montrer original, mais simplement parce qu'un autre modèle hantait son cerveau, en

Costa, caractère inflexible, ait emprunté quoi que ce soit à un ouvrage peint si loin de lui et exécuté par un artiste plus jeune que lui de vingt-trois ans.

sorte que sa composition se trouve être un compromis entre l'école ferraro-bolonaise et celle de Pérouse.

Cette longue digression n'est que pour aboutir à ceci : il est

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE, PAR LE SPAGNA

(Palais municipal de Todi)

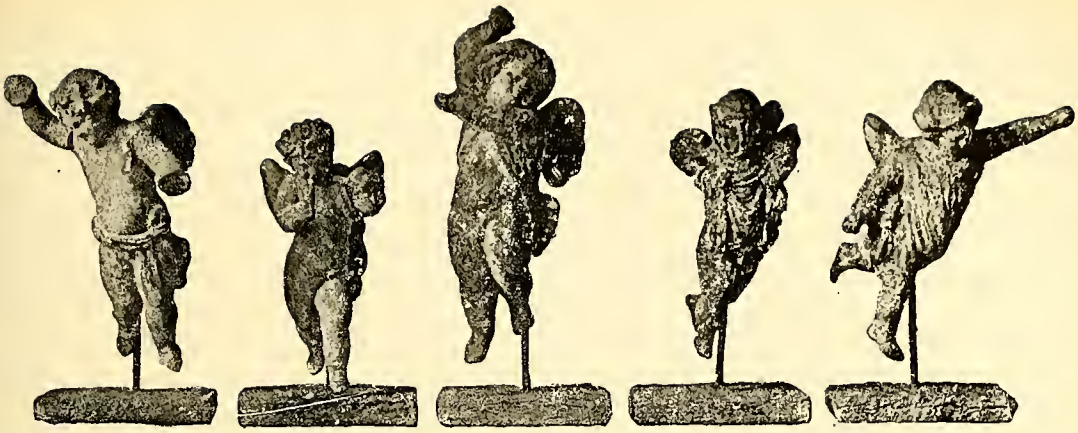
infiniment probable que le *Sposalizio* de Raphaël, dans sa composition essentielle, est inspiré de l'école ferraro-bolonaise, ce qui prouverait que la composition de ce tableau est sortie de sa propre invention, et non due à celle d'un maître ombrien.

Raphaël ne profite de l'enseignement du Pérugin que par un seul côté. Le peintre d'Urbin, l'artiste du monde qui a atteint aux plus merveilleux effets d'espace, doit la révélation de cette qualité, qui est sa qualité suprême, au Pérugin, qui, avant lui, y avait le mieux réussi. Je doute qu'un peintre, uniquement élevé à l'école ferraro-bolonaise, eût jamais pu composer un effet d'espace tel que nous le voyons dans le *Sposalizio* de Raphaël, où se révèle une si pure sensation de bien-être corporel, que nous éprouvons à sa vue une jouissance analogue à ce que ressentent peut-être de purs esprits débarrassés de leurs corps. Que n'a-t-il pas exprimé dans ses moyens plans, purs et frais, remplis d'une atmosphère si douce, si subtile! Que de repos dans les douces et délicates vapeurs du fond! Que n'y a-t-il pas à la fois de sublime et de consolant dans les colonnades de son temple!

Or, le Pérugin, bien qu'il soit inférieur à Raphaël, le lui est moins dans les effets d'espace. S'il eut peint ce *Sposalizio*, qui représente une scène en plein air, il y eut mis ce sentiment de l'espace que nous sentons dans Raphaël. Et l'une des meilleures raisons que nous ayons de disculper le Pérugin d'avoir fait le *Sposalizio* de Caen, est que ce tableau manque totalement de la qualité que ce peintre possédait par excellence. Que sont devenus, dans ce tableau, les plans intermédiaires? Où est cette délicieuse colonnade, où est cet horizon qui s'en va mourant comme un chœur d'une inexprimable douceur? Le Spagna qui, de toute l'école ombrienne, est un des moins doués au point de vue du sentiment de l'espace, n'a pas ressenti ces qualités de son modèle et, partant, n'a pas su les rendre.

Il a dû voir le *Sposalizio* de Raphaël et en garder un souvenir assez précis pour que, en composant sa version, il ait pu en conserver la disposition générale. Mais, étant exclusivement ombrien, son esprit n'a pu retenir ce qui choquait les habitudes ombriennes. Il a, comme dans tous les tableaux de son école, placé la Vierge à droite et Joseph à gauche, et élargi la composition de Raphaël, en ne respectant pas la merveilleuse distribution des groupes que celui-ci avait ménagée; il a rapproché le temple et l'a rendu vulgaire. En un mot, il s'est emparé d'une des plus admirables compositions qui existent, pour la réduire à la mesure de son talent insipide et provincial.

B. BERENSON



LA DANSE GRECQUE ANTIQUE

La poésie, la musique et la danse formaient chez les Grecs la triade des arts musicaux. Le rythme était le lien qui les unissait et la raison d'être de leur association. Il était commun aux trois arts : dans une œuvre lyrique, en même temps chantée et dansée, le même rythme réglait les mouvements des syllabes et des sons et les mouvements du corps ; il les organisait, dans la durée, suivant les exigences d'une simultanéité rigoureuse. L'oreille des Grecs était particulièrement sensible aux nuances rythmiques; elle se plaisait à les multiplier et, au milieu de leurs variations les plus subtiles, elle savait retrouver la formule initiale, le thème dont celles-ci étaient le développement. Exprimés à la fois par les mots, par les sons et par les mouvements du corps, les rythmes employés dans les arts musicaux frappaient les yeux aussi bien que l'oreille, à cette époque où la poésie, la musique et la danse, se prêtant un mutuel secours, vivaient en sœurs fidèles.

Il nous reste de la poésie grecque d'assez nombreux et d'assez beaux modèles pour nous faire espérer que les mystères de sa rythmique seront pénétrés peu à peu; un des obstacles qui s'opposent à la solution de certaines difficultés se trouve dans l'incertitude des textes, et les métriciens pâtissent de toutes les erreurs d'écriture

commises par les copistes. Mais il n'est pas impossible que la découverte de nouveaux papyrus ne vienne lever bien des doutes, et il est permis de compter sur la sagacité des philologues qui les liront. Le savant organisme de la rythmique grecque sera connu, bientôt peut-être, dans toute sa complexité, par l'analyse définitive des œuvres de Pindare, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane.

Le même rythme réglant les trois arts musicaux, il suffira d'avoir pu reconstituer les durées des syllabes pour avoir du même coup déterminé les temps de la musique et les temps de la danse. Mais, en ce qui concerne ces deux arts, la parfaite connaissance de leurs rythmes est stérile, si nous ignorons la *matière* à laquelle ces rythmes s'appliquaient : là les sons, ici les mouvements du corps.

La question de la musique grecque a été posée et discutée par M. Gevaert, dans un livre qui est un chef-d'œuvre d'érudition et de méthode. Elle reste obscure par le fait de l'absence de monuments musicaux : ce qui nous est parvenu de la musique grecque est apocryphe, insignifiant ou mutilé. Or, en matière d'art, la lecture des grammaires et des manuels ne suffit pas. Si l'examen ne porte sur les œuvres elles-mêmes, la connaissance ne va pas loin, car il est impossible de deviner l'usage que les artistes ont fait des principes exposés dans un traité pédagogique, quelque précis qu'il soit. Il a fallu pourtant jusqu'ici se contenter de lire les ouvrages didactiques fort incomplets d'Aristoxène, de Bacchius, d'Aristide Quintilien et des autres théoriciens musicaux, et les conclusions qu'on en tire resteront, jusqu'à plus ample informé, passablement conjecturales. Ce ne sont pas les récentes découvertes de Delphes qui peuvent fournir de bien précieux commentaires aux traités des vieux auteurs : la mutilation des dalles ne permet pas de lire le texte dans son intégrité. D'ailleurs ce texte est d'assez basse époque, et, en admettant qu'il nous transmette un chant traditionnel plus ancien, il ne faut pas oublier que la notation grecque a des sous-entendus : elle comporte des omissions systématiques et laisse à l'exécutant le soin d'interpréter des signes dont la valeur sténographique ne nous est que très imparfaitement connue. On doit aussi tenir compte de ce fait que les sons, dans les gammes grecques, ne se succèdent pas suivant la formule inflexible à laquelle nous sommes accoutumés [1] ; plusieurs

1. Cette formule est, comme l'on sait : ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut. Elle est le produit naturel de la résonnance des corps sonores, et ses éléments sont d'une fixité absolue.

d'entre eux, dans l'étendue de l'octave, sont étrangement variables. Il en résulte que, si l'avenir réserve aux archéologues d'importantes trouvailles musicales, et en admettant qu'on puisse les déchiffrer exactement, il sera impossible de les traduire en notation moderne. Le principe de la musique grecque est tout artificiel ; les fondements de notre musique sont dans la nature même ; de sorte qu'il n'y a pas de commune mesure entre les deux arts. L'un est essentiellement *mélodique* et admet des nuances chromatiques que l'oreille moderne la plus exercée ne saurait percevoir, ou du moins apprécier. L'autre, l'art musical, tel qu'il s'est constitué au xve et au xvie siècle, est avant tout *harmonique* et tire toutes ses ressources des phénomènes physiques de la résonnance. Il faudrait posséder une oreille douée d'une singulière faculté d'abstraction — si j'ose ainsi dire — pour *entendre* et juger les productions d'un art qui est l'envers du nôtre.

Ainsi, la *matière musicale* dont se servaient les Grecs est, par ses qualités propres, le plus sérieux obstacle qui s'oppose à la connaissance de leur musique.

Les mouvemements du corps sont la *matière de la danse*, comme les sons celle de la musique. Avant d'être rythme, la danse est mouvement. Le danseur ne règle ses mouvements dans le *temps* qu'après les avoir disposés dans l'*espace* et nous aurions beau connaître minutieusement la construction rythmique d'une danse : si nous ignorons la forme des mouvements que cette charpente soutient, nous ne savons rien de cette danse, rien d'intelligible, du moins.

A priori, l'antithèse que nous avons relevée tout à l'heure entre la musique grecque et la nôtre ne doit pas avoir son pendant dans la différence qui sépare leur orchestique de la danse moderne. Il n'en est point, en effet, des mouvements du corps comme des sons musicaux. Ceux-ci sont tels ou tels, suivant la mode et l'usage. Les premiers, au contraire, ne peuvent varier avec le temps. Aux danseurs de toutes les époques, de tous les pays, les mêmes *leviers* imposent les mêmes formules : la musculature, l'ossature de l'homme ne changeant point, il est inévitable, en raison des exigences immuables de la physiologie, qu'il fasse de ses os et de ses muscles le même usage toujours. Cela ne veut pas dire que les danses de tous les temps et de toutes les nations se ressemblent ni que l'orchestique soit un art sans variations. Il comporte, en effet, toutes les ressources de l'expression imitative, qui est, par essence, spéciale à chaque peuple. Mais le fonds

commun, si l'on s'en tient au mécanisme de la danse, est constitué par des mouvements dont la forme est déterminée.

Les danseurs antiques et les danseurs modernes ne diffèrent donc point par l'activité gymnastique: les lois qui président au jeu de l'organisme n'ont pas changé depuis deux mille ans. Les danseurs antiques et les danseurs modernes, peu semblables sans doute, si l'on considère les qualités expressives de leur art respectif, doivent être comparables de tous points dans leurs mouvements élémentaires, dans la mise en action de leurs muscles.

Assurément, ce ne serait pas connaître à fond l'orchestique grecque que de démêler les formes de son mécanisme. Même, après ce qui vient d'être dit sur l'universalité des moyens gymnastiques employés par les danseurs, il semble qu'il soit tout à fait inutile d'appliquer ses efforts à l'étude des mouvements pratiqués par les anciens : s'il est vrai qu'ils ne diffèrent pas sensiblement de ceux que nos artistes emploient et que la ressemblance soit inévitable, on pourrait se contenter de cette affirmation *a priori*, sauter par-dessus la gymnastique de la danse grecque et chercher immédiatement à pénétrer dans le domaine de sa *mimétique*. L'orchestique grecque, en effet, est avant tout expressive ; c'est un langage fait de signes compliqués dont les yeux des spectateurs perçoivent vite le sens, car la poésie et la musique viennent en aide à leur sœur. Elles ajoutent à son *imitation* la force de leurs propres moyens imitatifs, et Platon considère que la chorée[1], où cette association des trois arts est complète, est le plus admirable et le plus utile des plaisirs que les dieux aient enseignés aux hommes.

C'est cependant à l'étude presque exclusive des mouvements élémentaires de l'orchestique que je me suis borné, dans un ouvrage publié récemment. Son titre[2] serait ambitieux, si le sous-titre ne le commentait en le limitant. Je me suis servi des seuls *monuments figurés*, pour retrouver les traces de la gymnastique pratiquée par les danseurs grecs. Il m'a paru intéressant d'apporter la preuve directe qu'ils ont usé des mêmes mouvements que nos danseurs. J'avais ainsi l'occasion de montrer, dans un domaine spécial, l'habileté remarquable dont les artistes de la Grèce ont fait preuve, en tradui-

1. La chorée, c'est l'art des chœurs, en tant qu'ils expriment les plus nobles pensées, par le moyen des plus beaux rythmes, des plus belles paroles, des plus beaux mouvements.

2. *La Danse grecque antique, d'après les monuments figurés* (Hachette et Cie, 1896).

sant les mouvements qu'ils avaient sous les yeux. Les peintres céramistes, les humbles coroplastes qui modelaient les figurines de terre cuite, étaient de fins observateurs. En comparant les rapides esquisses

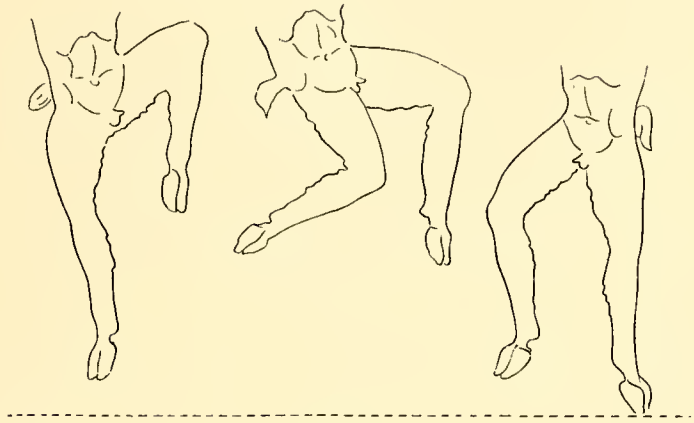


Fig. 1.

qu'on peut relever sur les vases et les ébauches charmantes des modeleurs aux images *absolues* que fournit la photographie scientifique, j'eus la surprise de reconnaître l'étonnante vérité de ces antiques représentations. Les artistes grecs ont su voir et fixer les *moments* les plus fugitifs des mouvements les plus rapides.

D'ailleurs, s'il est exact d'affirmer la ressemblance des moyens mécaniques employés par les danseurs grecs et par les nôtres, il est possible aussi, par l'analyse minutieuse de la gymnastique orches-

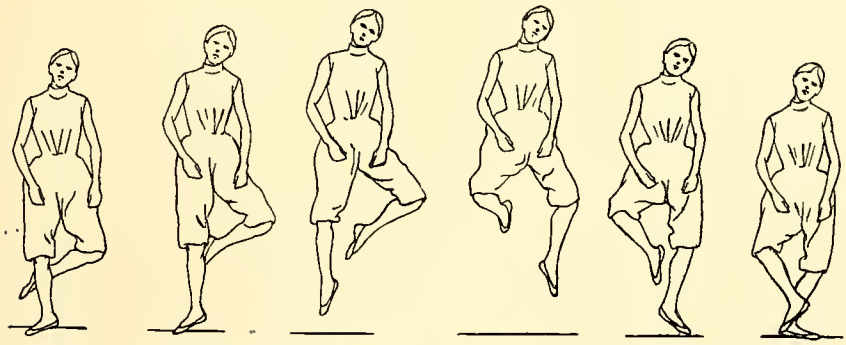


Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

tique, de percevoir déjà des différences considérables, non dans le mécanisme fondamental, mais dans *l'amplitude,* dans la *qualité* et dans le *mode d'association* des mouvements.

En d'autres termes, j'ai pu me convaincre que si les mouvements du danseur grec et ceux du danseur moderne sont compris dans le

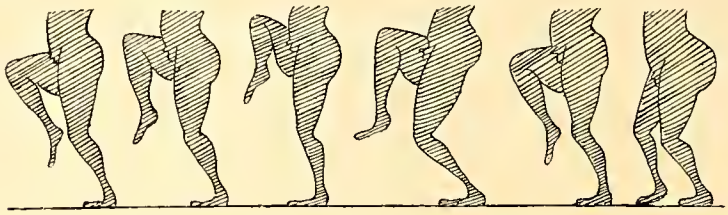


Fig. 8.

même formulaire, ils sont dissemblables par les dimensions, par l'esthétique et par la valeur représentative.

Je ne prétends donc pas avoir restauré toute la danse grecque antique. J'ai voulu seulement, par des rapprochements méthodiques, établir sa parenté gymnastique avec la nôtre, en marquant de temps en temps quelques différences.

Ces différences apparaissent vite. Elles tiennent à ce que le danseur grec et le danseur moderne n'ont pas même idéal.

La danse moderne est une gymnastique raffinée, beaucoup plus

Fig. 9.

Fig. 10.

qu'une *imitation*. Elle tend moins à exprimer qu'à briller et se soucie plus de la perfection mécanique des mouvements que de leur valeur

représentative. En un mot, elle préfère le pur mouvement au geste, la décoration au signe, et elle règle les allures de ses disciples avec la dernière rigueur. Par exemple, lorsque nos danseurs penchent le

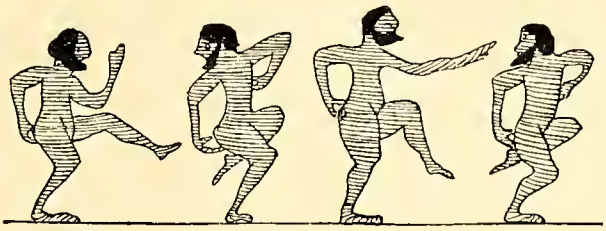


Fig. 11.

corps en avant ou le renversent en arrière, ils se gardent bien d'atteindre les limites extrêmes entre lesquelles le torse peut osciller ; ils l'inclinent légèrement ou le cambrent sans effort, s'arrêtant bien en deçà des positions qu'ils pourraient lui faire prendre en le pliant dans un sens ou dans l'autre. Le danseur grec ne connaît pas ces scrupules. Si la courbure du corps peut devenir pour lui un moyen de langage, un signe, il la pousse aussi loin qu'il peut, il se casse en deux au besoin, pour marquer qu'il s'agite avec fureur : regardez les bacchants figurés sur les vases et tous les danseurs en état d'*enthousiasme !*

Nos danseurs aiment les courbes ; ils y encadrent volontiers leurs mouvements. Ils doivent assurer à leurs articulations une souplesse

Fig. 12.

Fig. 13.

qui masque l'effort. Le danseur grec ne craint ni les angles ni les brusqueries ; les lignes droites, rigides, ont la même valeur à ses yeux que les courbes gracieuses. Tout mouvement lui est bon, selon

le cas. C'est qu'en effet la plupart de ses mouvements sont des signes. La gymnastique est pour lui l'auxiliaire de la *mimétique*, rien de plus. Suivant l'occasion, il la rendra brutale ou élégante.

On le conçoit : l'identité du mécanisme fondamental dans les deux orchestiques, la grecque et la nôtre, n'exclut pas les divergences; celles-ci tiennent à des causes latentes dont il faut chercher la raison dans l'esthétique propre à chacun des deux arts. Notre danse est surtout une gymnastique décorative, idéalisée; celle des anciens est un langage. Nos danseurs mettent vingt ans à se rendre maîtres des mille et une difficultés mécaniques qu'ils se créent à plaisir, tandis que l'antique choreute ou le joyeux compagnon du Kômos étaient bientôt en possession de tout le formulaire qui réglait leurs mouvements. Il est vrai qu'il leur restait à apprendre l'*art d'imiter* au moyen de la danse, et que leurs gambades, si souvent enfantines, se compliquaient des innombrables sous-entendus que comporte l'*expression*.

Tout le monde connaît aujourd'hui les applications de l'analyse du mouvement par la photographie. Les kinétoscopes, les kinématographes, qui mettent sous nos yeux les scènes suivantes, réalisent vraiment le miroir magique que nos aïeux n'ont jamais vu, mais dont ils ont beaucoup parlé. Je dois à la bienveillance de M. Marey, le créateur de la *méthode chronophotographique*, d'avoir pu réaliser des expériences bien utiles à mes recherches. Devant ses appareils enregistreurs, je faisais exécuter par des danseurs le *temps* et le *pas* modernes, dont je croyais reconnaître la représentation sur les vases peints ou sur les reliefs antiques. J'obtenais ainsi des termes de comparaison et des pièces justificatives. Il me suffira d'en montrer ici quelques types, pour faire comprendre le prix que j'attachais à de pareils rapprochements.

Un vase à figures rouges, du IVe siècle, m'avait fourni la série des trois images reproduites ici (fig. 1). Les trois satyres, dont le bas du corps seul est visible, sont séparés, sur le vase, par des personnages assis. Je les ai juxtaposés suivant un certain ordre, après avoir retourné, par transparence, l'un des trois calques pris sur eux. J'ai obtenu, de la sorte, une véritable analyse d'un saut d'allure spéciale, appelé *saut de chat* par nos danseurs. M. Hansen, le savant maître de ballets de l'Opéra, fut très surpris, lorsque je lui montrai cette petite série, de la vérité du mouvement et de l'habileté avec laquelle elle est notée.

Le chronophotographe de M. Marey me permit de contrôler minu-

tieusement le procédé analytique employé par l'antique peintre de vases. Les figures 2-7 montrent le résultat d'une expérience, pendant laquelle l'appareil enregistra les *moments* successifs, très rapprochés les uns des autres, d'un *saut de chat* exécuté de droite à gauche par une danseuse. Comparons les images.

A la figure 4 correspond le satyre de gauche ; l'exagération du relèvement de sa cuisse ne peut infirmer l'analogie.

Fig. 14.

A la figure 5 correspond le satyre du milieu. On remarquera que, sur la peinture du vase, le raccourci de la jambe droite est remplacé par un subterfuge de perspective ; le peintre n'a pas su nous montrer une jambe *fuyante;* il a trouvé plus simple de la rabattre en projection, sur un plan vertical.

A la figure 6 équivaut rigoureusement le satyre de droite, représenté au moment où, à la fin du saut, le pied aborde le sol par la pointe.

Il n'est pas difficile de substituer un pied humain au sabot d'animal dont le peintre a gratifié son danseur, et la comparaison des

images antiques avec les chronophotographies de M. Marey aboutit à une identité.

Donc, les trois satyres groupés sur le vase auquel je les emprunte sont représentés chacun à un *moment* différent d'un *même mouvement*. Donc, on peut et on doit les considérer comme un danseur unique, dont le mouvement est analysé au moyen d'une *série d'images*. Le modeste industriel qui a, au IVe siècle avant notre ère, décoré ce vase à figures rouges, est un précurseur de M. Marey, et il a traduit, au moyen du pinceau, les impressions successives qui ont affecté sa rétine. On pourrait fabriquer un mot qui exprimerait son art, quelque chose comme *chronophthalmographie*, art ancien déjà au IVe siècle.

Fig. 15.

Fig. 16.

Voici, en effet (fig. 8), une remarquable analyse relevée sur deux *dinoi* du Louvre, vases à figures noires du VIe siècle, de facture identique et de commune provenance. Une soixantaine de personnages, joyeux compagnons de Kômos, s'escriment après boire et dansent au petit bonheur, sans se préoccuper beaucoup de l'élégance ni de la perfection de leurs pas. Plusieurs d'entre eux me parurent exécuter un même mouvement, sorte de relèvement de cuisse exagéré, et d'aspect burlesque. Mais tous ces danseurs, sur les vases, ne sont pas *orientés* de la même manière : les uns sont tournés à gauche, les autres à droite. Je les ramenai tous, en inversant certains calques, à une direction unique, et je vis qu'il suffisait alors de les disposer dans un certain ordre pour obtenir une série analytique très curieuse, où les *moments* successifs du mouvement sont fidèlement représentés. La cuisse se soulève et retombe ; introduites dans un zootrope, ces images procurent l'illusion du mouvement. Ici encore, ces différents danseurs peuvent et doivent être considérés comme un danseur unique, dont l'allure est *décomposée*.

Il serait facile de multiplier ces exemples : considérez les deux figures 9 et 10, reproductions partielles de deux magnifiques statues de bronze trouvées à Herculanum, et dont le style sévère est celui du Ve siècle. Le mouvement du bras droit subit ici une analyse en deux images, qui sont manifestement liées l'une à l'autre.

Enfin ces quatre bonshommes (fig. 11), qui jouent à « Passe cela à ton voisin » et qui sont des danseurs, fournissent une preuve de

Fig. 17.

Fig. 18.

plus de l'habileté des peintres céramistes à fixer, en les décomposant, les gestes les plus rapides. Et ce vase-ci est aussi ancien que le précédent; il remonte au VIe siècle.

Quelquefois, en une seule image, les artistes grecs ont exprimé, au moyen d'une habile synthèse, les phases successives d'un seul et même mouvement. C'est le cas de chacune des deux figures 12 et 13 [1], qui représentent : la première, une *pirouette en dehors*, tournée à gauche sur la demi-pointe ; la seconde, une *pirouette en dehors*, tournée à droite sur la demi-pointe. Il peut paraître étrange que, sur la même image, les *moments* successifs d'un mouvement soient figurés ; deux mots d'explication sont nécessaires.

Fig. 19.

1. Empruntées à un vase du Louvre, à figures rouges, de la fin du VIe ou du commencement du Ve siècle.

La *pirouette* est un mouvement d'un mécanisme spécial. Elle consiste à tourner une ou plusieurs fois sur la demi-pointe ou sur la pointe d'un seul pied, pendant que l'autre jambe est relevée, pliée ou tendue, immobile ou en mouvement. L'impulsion nécessaire à la rotation du corps sur ce pivot unique est imprimée par les bras, qui jouent ici le rôle de moteurs. Or l'action des bras est antérieure à la rotation ; cela se conçoit, puisqu'elle en est la cause. Les bras *préparent* la pirouette et les jambes l'*exécutent ;* il y a là deux phases distinctes du mouvement dans son ensemble : le danseur ne se met à

Fig. 20.

tourner sur la jambe qui lui sert de pivot qu'après la détente brusque des bras.

Mais l'artiste, pour rendre la pirouette, ne disposait que d'une image. Il a voulu faire comprendre et le rôle des bras moteurs et la rotation sur un pied. Pour y réussir, il a conventionnellement superposé la *préparation* par les bras et l'*exécution* par les jambes. En une image synthétique, il a clairement indiqué le mouvement complexe que le danseur exécutait sous ses yeux.

Il est clair que, dans le plus grand nombre des cas, un pareil artifice d'interprétation est irréalisable, et que le peintre, le coroplaste ou

le sculpteur, n'ont pu, en une seule image, exprimer un *temps* ou un *pas* de danse dans sa complexité. Mais il arrive assez souvent que cette image suffit pour retrouver plusieurs termes de la série dont elle est une unité. Considérons, par exemple, le jeune danseur qui, dans la figure 14, est campé en *attitude*[1], et demandons-nous de quel pas peut faire partie ce *moment* de mouvement. (Coupe du Louvre à figures rouges, de la première moitié du ve siècle.)

Si nous installons une danseuse dans une posture analogue

Fig. 21.

(fig. 15) et que nous la laissions libre de se mouvoir à sa guise, elle passera presque inévitablement à une position du genre de celle qu'exprime la figure 16. Car il y a dans la danse un *déterminisme* des mouvements qui tient aux conditions latentes de l'équilibre, et à l'habitude instinctive que le danseur contracte de *symétriser* ses efforts. A une forte cambrure succède généralement une flexion du corps en avant. Notre danseuse applique ici cette formule oscillatoire. Il ne

1. Je prends la liberté de renvoyer le lecteur à mon livre : il y trouvera toutes les explications complémentaires et les séries d'images qui ne figurent pas ici.

nous restera, pour constituer le pas dans son ensemble, qu'à faire enregistrer, par le chronophotographe, le mouvement complet dont les images ci-dessus nous montrent seulement les limites extrêmes. En passant de l'*attitude* représentée par la figure 15 à l'*attitude* de la figure 16, la danseuse fournit à l'appareil toute une série d'images qui sont les *moments* intermédiaires entre ces limites.

Fig. 22.

De même, la position vers laquelle tend le satyre (fig. 17) relevé sur un vase à figures rouges de la fin du ve siècle, est à peu près sûrement celle que représente la figure 18. Le danseur passe de l'une à l'autre par des *glissés* simultanés des deux pieds. Il met en action, successivement, ses muscles symétriques, à droite et à gauche, suivant la formule la plus simple de l'alternance des mouvements. On le comprend sans peine : lorsqu'il s'agit de restaurer un pas de danse d'après une seule image antique, dont les indications sont *unilatérales*, il ne faut faire porter ses conjectures que sur les solutions les plus voisines, partant les plus probables. En tenant compte des besoins et des traditions propres aux danseurs, en ayant soin de se borner aux cas les plus simples et de les résoudre suivant les lois du *déterminisme orchestique*, on peut être assuré de ne point faire fausse route.

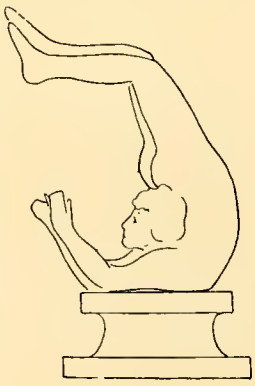


Fig. 23.

Ce qui peut nous donner une confiance entière dans la valeur représentative des figurations de la danse grecque, telles que les monuments nous les fournissent, c'est la vérité absolue d'un grand nombre d'entre elles. La comparaison des images antiques et des épreuves dues à la chronophotographie est décisive à cet égard. Les peintres de vases, les coroplastes, les statuaires de tous les pays helléniques se sont épris du *mouvement :* ils ont excellé

à le fixer dans son instabilité même, et les œuvres céramiques ou plastiques dues aux plus simples artisans révèlent la prédilection de leurs auteurs pour les formes compliquées, synthétiques, qui seules peuvent le traduire.

Aussi trouvons-nous dans la danse vivante, et en particulier dans la danse française moderne, un terme de comparaison très sûr

Fig. 24.

à mettre en regard des monuments figurés de la Grèce antique. L'art que nos danseurs pratiquent est le meilleur point de départ que nous puissions choisir pour pénétrer les secrets du mécanisme de l'orchestique grecque. *A priori,* comme je l'ai indiqué, le fonds commun doit être ample; les formules gymnastiques ne peuvent différer qu'en surface, puisque le mécanisme qui les produit ne change pas. L'expérience, fondée sur les rapprochements dont j'ai plus haut donné quelques exemples, montre, en effet, que les danseurs grecs ont usé des mêmes *positions* que nos danseurs, des mêmes *exercices préparatoires,* des mêmes *temps,* des mêmes *pas.* Ils se tiennent sur la *plante,* sur la *demi-pointe,* sur la *pointe.* Ils *plient,* ils *dégagent,* ils exécutent des *battements.* Ils font des *glissés,* des *fouettés,* des *jetés,* des *balancés;* ils pratiquent les *temps* et les *pas sur les pointes,*

Fig. 25.

les *assemblés,* les *changements de pied,* les *entrechats,* les *pirouettes en dedans* et *en dehors,* les *sauts de chat,* etc. Fait remarquable : leur terminologie spéciale est souvent très voisine de la nôtre, et les textes permettent parfois de donner aux mouvements représentés par les

monuments les étiquettes orchestiques qui leur conviennent : elles ressemblent étrangement à celles que nos danseurs français ont adoptées et qui ont cours actuellement dans les écoles de danse du monde entier.

Fig. 26.

A établir, par les images, ces comparaisons entre l'orchestique grecque et la danse moderne, on peut, tout en marquant les ressemblances inévitables qui les rattachent l'une à l'autre, constater bien des différences dans le style, dans les tendances des deux arts. Elles tiennent aux causes que j'ai indiquées plus haut. La préoccupation constante à laquelle obéit le danseur antique réagit sur la *qualité* de ses mouvements ; il doit avant tout être un imitateur [1]. Il est donc beaucoup plus libre que notre danseur moderne, réduit trop souvent, je l'avoue, au rôle difficile, mais assez mesquin, d'un acrobate merveilleux.

Je ne puis exposer ici ces divergences; qu'il me suffise de le dire : les monument figurés sont assez explicites pour nous donner de l'orchestique une notion claire. Je ne prétends pas qu'ils nous révèlent tout ce qu'elle a dû être. Loin de là ; ils ne nous en montrent guère que le mécanisme, dans ses éléments les plus simples. C'est quelque chose, puisque déjà nous pouvons surprendre les tendances propres de cet art.

Ils nous renseignent aussi sur quelques-unes des dispositions adoptées par les danseurs dans les *ensembles : pas de deux* (fig. 19)[2], *pas de trois* (fig. 20, 21)[3], *chœurs* du théâtre, *pyrrhiques* en masse. Ils

Fig. 27.

1. Je dis *imitateur* et non *mime :* le danseur grec est le plus souvent doublé d'un chanteur et son corps *parle* en même temps que sa voix.

2. Vase à figures rouges (jaunâtres) de la fin du ve siècle.

3. Amphores signées par Nikosthènes, à figures noires, de la fin du vi^e siècle. (Musée du Louvre).

nous apprennent que tout le monde, chez les Grecs, se faisait un plaisir de danser, que les dieux et les déesses (fig. 22)[1] prêchaient d'exemple,

Fig. 28.

et que les danseurs de profession (fig. 23)[2], dont c'était le métier d'aller réjouir à domicile les riches citoyens, étaient capables des drôleries que les clowns exécutent dans nos cirques.

Enfin, les monuments nous permettent d'entrevoir l'importance de la *mimétique* dans les jeux de la danse; les scènes les plus vives (fig. 24-30)[3], jouées à deux ou à un plus grand nombre de personnages, sont nombreuses sur les vases; et rien n'est plus alerte — assez souvent aussi, rien n'est plus licencieux — que ces représentations orchestiques.

Fig. 29.

1. Vase à figures rouges du ve siècle. Cette femme est la déesse de la Victoire, Niké ailée.

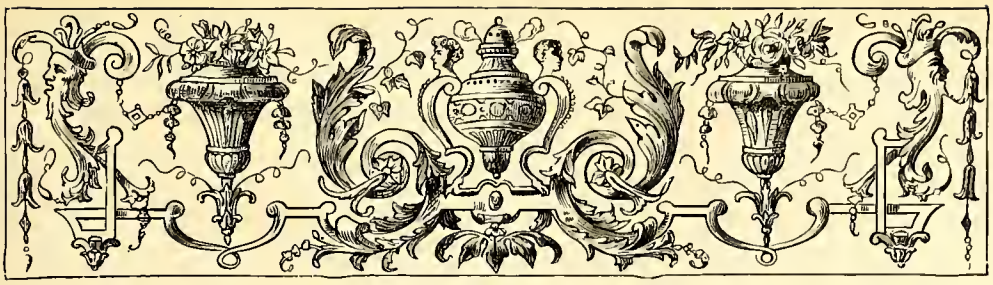
2. Figurine de terre cuite du Musée du Louvre; époque hellénistique.

3. Figures 24 et 25, vase à figures noires, du vi^e siècle; fig. 26, vase à figures rouges de la première moitié du ve siècle; fig. 27, vase à figures rouges, du ve siècle; fig. 28, vase à figures rouges, du ive siècle; fig. 29, vase à figures rouges, de la fin du ive siècle; fig. 30, vase à figures rouges, du iiie siècle.

Le nombre des monuments figurés, de provenance hellénique, dont la danse fournit le sujet, est si considérable qu'un répertoire complet de la série comprendrait aisément plusieurs milliers de numéros. Parmi les vases ou les reliefs qui nous offrent l'image des danseurs, les œuvres charmantes abondent; on pourrait y trouver les éléments d'un recueil précieux pour les artistes, et ce recueil montrerait peut-être l'influence considérable que les poses et les mouvements de la danse ont exercée sur la grande sculpture, par les motifs qu'ils lui ont fournis, depuis le temps de Phidias jusqu'à la fin de la période hellénistique.

MAURICE EMMANUEL

Fig. 30.



JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

(TROISIÈME ARTICLE[1])

III

D'Orléans, Perronneau s'était rendu à Bordeaux : ses envois sont là pour l'attester, et aussi ces lignes, retrouvées par M. Marionneau dans les *Affiches, Annonces et Avis divers* de la même ville (1767, p. 58) : « Il a été perdu le 25 mars, entre la Bourse et le Château-Trompette, un étui de chagrin verd contenant un compas, un porte-crayon et une équerre d'argent et où il y a écrit : par Butterfield. On prie ceux qui l'auront trouvé de le faire tenir à M. Perronneau, peintre du roi, place du Marché-Royal, chez M. Lagarde, rue du Parlement, vis-à-vis la rue des Lauriers; il remettra douze livres à celui qui le rapportera. » Le fait en lui-même est mince, mais il a le double mérite de fixer exactement la date du second séjour de l'artiste à Bordeaux et de nous fournir une indication sur ses procédés matériels de travail. Que n'avons-nous de même le détail de l'emploi de son temps ! Grâce encore à M. Marionneau, je puis du moins signaler ou décrire quelques-uns des portraits dont la trace n'est pas, soit provisoirement, soit à jamais perdue. Dans cette série, la place d'honneur appartient au portrait à l'huile de Bonaventure Journu, que M. Marionneau vit, il y a quelques années, au château

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XV, p. 131.

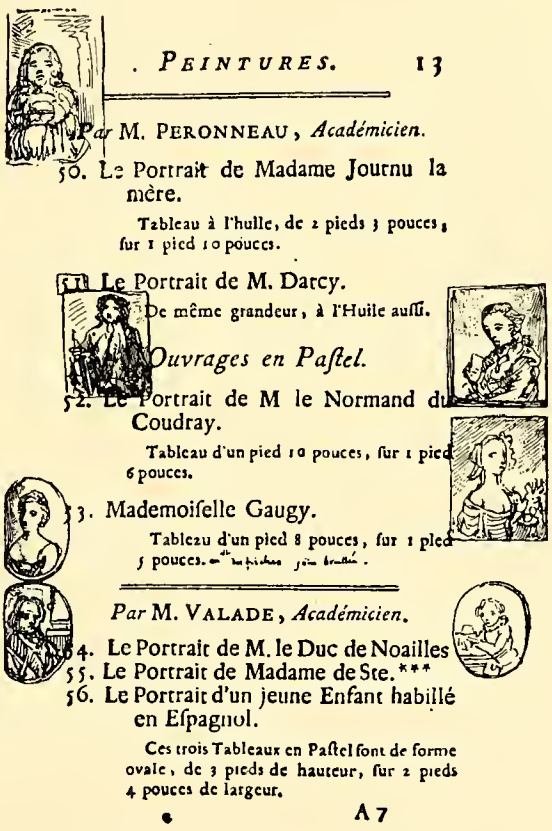
du Petit-Verdus, et qui le représente à mi-corps, « les cheveux blond châtain sous la poudre, de trois quarts à droite, un mouchoir à carreaux rouges et jaunes noué négligemment autour du cou; il est assis dans un fauteuil rouge, vêtu d'une robe de chambre bleue, les jambes croisées; de la main gauche, appuyée sur les genoux, il retient les plis de sa robe de chambre et, de la main droite, il montre les objets de son cabinet, qu'on aperçoit derrière une draperie verte à demi relevée. Cette toile, de 1m,5 de haut sur 85 centimètres de large, d'une excellente facture, mais sous crasse et jaunie par plusieurs couches de vernis, est signée à l'angle supérieur droit : « *Perronneau, 1767.* » Le vieil hôtel de la famille Legrix de La Salle, rue des Facultés, conserve encore les portraits à l'huile de Mme Journu et de l'un de ses vingt-deux enfants, chanoine au chapitre de Saint-Dié. Mme Journu est peinte en buste, assise dans un fauteuil dont on ne voit que le haut du dossier, la tête de face, coiffée d'un bonnet de linge recouvert d'une fanchon de soie noire, le cou garni d'un collier de perles blanches et un peu découvert par l'échancrure de la robe, que cache en partie une douillette ou pelisse noire. Le visage aux yeux gris, à la bouche cave, à la carnation à la fois pâle et rosée, aux chairs plissées, s'enlève harmonieusement sur un fond verdâtre, et l'ensemble est digne de Chardin.

Guidé par M. Marionneau, j'ai pu voir aussi à Bordeaux, il y a quelques années, chez M. le docteur Azam, les portraits de M. et Mme Rateau (datés de 1769), ceux d'une jeune fille et d'une petite fille (signés, mais non datés), et chez M. le marquis de Pelleport-Burète, une autre jeune femme en robe gorge-de-pigeon, ainsi qu'un charmant petit garçon costumé en hussard.

Au portrait de Mme Journu, la mère (signé et daté de 1769), Perronneau avait joint, pour sa contribution au Salon de la même année, ceux de *M. Darcy* et de *Mlle Gaugy*, dont on a jusqu'à présent perdu toute trace, et aussi ceux de *Le Normant du Coudray* et de *Mlle Desfriches*. Bien que le livret ne mentionne pas ce dernier, sa présence ne saurait être mise en doute : l'artiste y fait allusion dans une lettre qu'on va lire; Chardin se charge, dans un autre billet (inédit, collection Ratouis), d'en assurer la réexpédition, et Gabriel de Saint-Aubin jette en marge de son croquis le nom du modèle, et cette mention inexpliquée : « la joue brûlée ».

Je ne sais si la leçon infligée par Sartine aux folliculaires tant redoutés par Cochin leur avait beaucoup profité, mais les seules sévérités dont Perronneau fut l'objet demeurèrent alors non avenues

pour lui-même, comme pour le public : si l'auteur inconnu de la *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture* (Rome et Paris, 1769, in-12), déplore « le ton local trop roux » de ses pastels, en revanche M. Desboulmiers (*Mercure de France* d'octobre) apercevait « avec émotion, dans le portrait de Mlle Gaugy, toutes les grâces d'une nature naissante, » et *l'Avant-Coureur*, en comparant Perronneau à La Tour, ajoute : « Le peintre ne se contente pas de rendre la physionomie des personnes, mais leur caractère différent, et, pour nous servir d'une expression familière aux Anglais, leur *humeur*, » flatteur encouragement auquel le continuateur de Bachaumont, ou, plus exactement, le premier rédacteur des *Mémoires secrets*, Pidansat de Mairobert, vient apporter le correctif le plus désobligeant. Le nombre toujours croissant des portraits l'offusque, et les noms même des modèles inscrits au livret allument sa bile : « Que nous importe, dit-il, de connaître *Mme Guesnon de Ponneuil*, *Mme Journu* la mère, *M. Darcy*, *M. Le Normant de Coudray*, *Mlle Gougy* (sic), *M. Couturier*, ancien notaire, *Mme Couturier*, *M. l'abbé Jourdan*[1], etc. ? Les noms ne flattent pas plus les oreilles que les figures ne plaisent aux yeux. » Seul, La



. PEINTURES. 13

Par M. PERONNEAU, *Académicien.*

50. Le Portrait de Madame Journu la mère.

Tableau à l'huile, de 2 pieds 3 pouces, sur 1 pied 10 pouces.

51. Le Portrait de M. Darcy.

De même grandeur, à l'Huile aussi.

Ouvrages en Pastel.

52. Le Portrait de M le Normand du Coudray.

Tableau d'un pied 10 pouces, sur 1 pied 6 pouces.

53. Mademoiselle Gaugy.

Tableau d'un pied 8 pouces, sur 1 pied 5 pouces.

Par M. VALADE, *Académicien.*

54. Le Portrait de M. le Duc de Noailles

55. Le Portrait de Madame de Ste.***

56. Le Portrait d'un jeune Enfant habillé en Espagnol.

Ces trois Tableaux en Pastel sont de forme ovale, de 3 pieds de hauteur, sur 2 pieds 4 pouces de largeur.

A 7

CROQUIS DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

Sur un exemplaire du livret du Salon de 1769 (Cabinet des Estampes).

1. Perronneau n'était pas seul à essuyer la mauvaise humeur du critique : c'est Roslin qui avait peint Mme Guesnon de Ponneuil « en habit d'Africaine », et Duplessis les portraits de M. et Mme Couturier, ainsi que celui de l'abbé Jourdan, chanoine de Saint-Louis du Louvre.

Tour trouve grâce devant lui, au détriment de Perronneau, dont il déclare les pastels « crus, durs et rembrunis », et dont les portraits à l'huile ont aussi « un caractère de rudesse qui doit l'exclure à jamais de peindre les Grâces, mais le rend très propre à tracer les rides de la vieillesse, la peau tannée d'une paysanne ou la morgue d'un Turcaret ».

Quant à Diderot, dont les sévérités n'étaient connues que de la clientèle royale et princière de Grimm, son verdict n'est pas moins injuste que celui des années précédentes ; il range dédaigneusement Perronneau « parmi les pauvres diables qui ne valent pas ensemble une ligne d'écriture », et déclare que, s'il a « semblé autrefois vouloir être quelque chose, il a bien changé d'avis, comme il paraît, par trois ou quatre pastels faibles de couleur, fades et sans effet ».

Perronneau n'avait même pas attendu la fin du Salon pour reprendre ses pérégrinations. Écoutons-le plutôt conter à Desfriches[1] ses ennuis et ses déboires.

Monsieur et cher amy,

J'ai esté pour avoir l'honneur de vous voire plusieurs fois à l'hotelle de Bourgogne[2]; l'on ma dit que lon ne vous avait pas veü; Mlle Bénier m'enseigna où vous logiez; ji fut et vous estiez parti. Madame est bien bonne d'avoir eu égard aux instances que je luy ai fait au sujet du portrait de mademoiselle, et vous, monsieur, de lavoir apporté; il a esté encore mieux placé que les premiers jours. M. Chardin m'a dit qu'il vous le renvoirait. Je vous fait bien mes remerciements à se sujet. J'ai esté bien mortifiez de ne vous avoir point embrassé à Paris, ou je suis arrivé très bien portant, malgré les fatigues d'un assé lon voiage; mais comme Mme Perronneau croiait que jallais en Espagne, elle avait quitté le logement de Paris, et a esté demeuré au Petit-Charonne. Cela ma beaucoup fatigué de venir à Paris souvent à pied, ne trouvant pas toujours des fiacres aux barrières du faubourg Saint-Antoine; enfin, je suis tombé mallade d'une inflamation dans la gorge, dans les temps que vous estiez à Paris. Je n'ay

1. Cette lettre et les trois suivantes ont été publiées pour la première fois par M. Jules Dumesnil, au tome II de son *Histoire des plus célèbres amateurs français* (1858), mais M. Reiset ne paraît pas en avoir eu connaissance, car il n'en parle pas et semble n'en avoir rien tiré. Les copies remises à M. Dumesnil étaient fort défectueuses. Le texte que je donne avait été scrupuleusement revisé sur les originaux par M. Eudoxe Marcille.

2. Le *Journal* de Wille qui mentionne divers séjours de Desfriches à Paris, n'indique pas celui-ci ; l'un des plus longs qu'il y fit, lors du mariage du Dauphin et de l'archiduchesse d'Autriche, se prolongea de mai à septembre 1770.

pu voire M. de Fourqueux[1] qui me veut du bien, qui est à sa terre ; j'ay profité de l'autonne pour venir chez M. Théopille Vanrobesse, à Abbeville, faire le portrait de leur (*sic*) perre. Je ne sait si je ne dois pas continuer à voiagé encore quelque année, je pense que cela me seroit plus surement fructueux que de minstalé avec un logement cher à Paris, ou je serois seul, car le bacanal d'enfants me distroiroit. Quoique M. de Fourqueux insiste pour que je soient stable à Paris, moy ji trouveroi bien du temp à perdre et de la misère. Je vairay d'autres villes et repasseray par Orléans, où a mon passage j'aurais l'avantage de voire votre maison et monsieur Du Coudray et je peinderais l'époux de Mme Penchina (je ne sais pas son nom). De là j'irais à Lion, ayant des connaissances pour cette ville, qui est aussi bonne que Bordeaux, mais il faut bien en fillé[2]. J'assure madame et mademoiselle de mes respectueuses obeissenses, nos amis messieurs Du Coudrait, Lambert, De Cambray, Champremaux ; mes respects aussi à monsieur et madame Penchina. Donné moy de vos nouvelles chez monsieur Theophille Vanrobesse, à Abbeville. Je suis, monsieur et cher amy, avec une reconnaissance pour la vie,

Votre très humble et très reconnaissant serviteur.

PERRONNEAU.

A Abbeville, ce 2 janvier 1790 (*sic*)[3].

Le grand Baudouin, gendre de M. Boucher, est mort.

Je prie monsieur Soyer d'agréer mes très humbles sivilités.

Perronneau changea probablement d'avis sur la direction qu'il allait prendre, car nous le retrouvons, deux ans et demi plus tard, au débotté d'un nouveau voyage en Hollande, durant lequel il n'avait point donné de ses nouvelles, ni reçu avis de celles qui intéressaient ses amis.

MONSIEUR ET CHER AMY,

Puisque vous voulé que je vous avertisse de mon départ de Paris, ce cera samedy et seray à Orléans le jours de la Pentecotte par le carosse, n'ayant pu avoir place dans la berline, mi estant prie trop tar pour iavoire des places. J'ay esté fort enrumé depuis que j'ay eü l'honneur de vous

1. Michel Bouvart de Fourqueux, conseiller d'État et plus tard successeur de Calonne au Contrôle général, marié en 1740 à Marie-Louise Auget de Montyon, dont il eut deux filles, qui épousèrent l'une (en 1761) Jean-Charles-Philibert Trudaine de Montigny, intendant des finances, et l'autre (en 1769), Étienne Maynon d'Invault, contrôleur général l'année précédente, et remplacé par l'abbé Terray.

2. Sans doute se soumettre.

3. L'autographe porte, très nettement tracé, ce singulier *lapsus*. Baudouin était mort le 15 décembre 1769, à quarante-six ans.

écrire, ce qui a causé mon retart, car comme mon intention est encore de voiagé, je n'ay veü personne à Paris que monsieur de Fourqueux. Les pertes que nous avons fait sur quelque papier publique nous ont mie à l'étroit, sans cela je me serais fixé à Paris, car depuis que j'ai quitté Orléans, j'ay gagné 20.100 francs tout fraix fait quand à mes dépences, et moienant ce que je viend de vous dire, je me trouve pie que quand vous m'avez veü ; bien heureux encore que Mme Perronneau ait une maison au Petit-Charonne, quoique c'est une folie, puisque cela revient à 27.000 fr. et rapporte très peu de chose en susse des dépences journalière pour l'entretien, les légumes et autres ; mais elle i est logé et l'aire i est excellent ; cela a toujour une valleur réelle ; enfin cela se venderait plus de 20.000 fr. mais sa santé faible (car je crains qu'elle ne soit un peu attaquée de la poitrine), m'a fait pretée à cette dépense, qu'elle nu pas faite si on ut put prévoir de si fâcheuses circonstances. Je n'ay qu'un petit garçon de cinq ans edemie qu'elle a nourie, qui est charmant (que je viens de peindre) et cela n'a pas peu contribuer à altéré son tempérament : elle est toujours triste. Il faut donc que je tâche a gagné quelque chose et à présent qu'il ni aura pas de dépense a faire pour ce bien, je placerois en sorte qu'il ni a plus qu'à mettre à profit. J'ose dire que j'ai acquie dans mon petit tallans, j'ay fait des choses vigoureuses à Abbeville dont M. Vanrobesse à quatres tableaux à Paris. J'ay pein à l'huile en Hollande, mais ce voiage n'a pas été aussi fructueux que celuy de 1761, quoique l'on m'ayt autant payez, mais peu de personnes m'ont occupé, ayant perdu beaucoup eux-mêmes sur la France, et c'i ce nussent été monsieur et madame Hogguer, M. Rindorp, et M. Borelte, je nussent rien fait ; ils m'ont combtée de bontés. Enfin je n'ay pas autant gagné en près de deux ans qu'en cinq mois, tout le monde de mesme à Amsterdam, et ma santé ni a pas esté bonne, laire restant si mal sain. J'ai beaucoup de lettres, je jaseray avec vous, et suiveray vos sages conseiltes sur mes interais. Si je pouvois faire troix ou quatre portraict à Orléans, soit du mari de la fille de M. Penchina, ou d'autres, cela me feroit plaisir et je partirois tout de suitte au loin (tout cela soit dit entre nous). Monsieur je n'ay rien de cachez pour vous de qui j'ay receu tant de bontée. Si j'avais plus de fortune, je passerois la moitié de ma vie à Orléans. Je serays très aise de voire souvent mademoiselle Bénier, de l'avoire peindre ; elle est pleine de reconnaissance pour vous, car dans son dernier voiage de Paris, il ia 2 ans et demie, elle ne cessa de me dire quelle joie elle ressentoit du cas que vous fesiez d'elle. Son caractère gaie, active, sage me la fait estimé particulièrement. Je m'apercoie que je suis un bavar. J'auray bien de la joie de vous embrassé, et de présenté à madame mes sentiments de reconnaissances et de soumissions. Ma faible voie a rendu hommage au mérite distingué de monsieur Soier (Soyer) au diner que je fit chez monsieur de Fourqueux ; présenté lui mes sivilités et à tous nos amis. La maladie de monsieur du

Coudrait m'afflige beaucoup; j'espère qu'il s'en tirera. A Dieu, monsieur et vraie amy, je ne veut point vous importuné; je dessenderay vis-à-vis Sainte-Croix, l'auberge ou demeurait M. Huquier, et j'aurai aussitôt le plaisir de vous assuré du respect de la reconnaissance constante avec

LE MARQUIS DE FUENTE-FUERTE, PAR PERRONNEAU

(Appartenant à M. Paul Schège)

la quelle je suis, monsieur et amy, votre très humble et très obéissant serviteur.

A Paris, ce vendredi.
(1772)

J.-B. PERRONNEAU.

Une nouvelle lettre, écrite quelques jours plus tard, confirme

la plupart des faits allégués dans la première, et semble indiquer un nouveau changement d'itinéraire.

Monsieur et ancien amy (ce sont les meilleurs),

Je suis arrivé à Paris depuis quelque jours, ou je ne resteray pas long temp, car il me paraît qu'il ne me seroit pas util ni fructueux dans les circonstances; aussi n'aije veü personne que monsieur de Fourqueux, mon ancien amie et protecteur. J'iay diné avec un monsieur Cadol. J'ay aprie le mariage de madame votre cher fille. Monsieur de Trudaine est à Montigny; j'ignore si je le vairay avant mon départ, car je veut suivre encore quelqannée mes voiages; ils nous est arrivé tant de malheurs, tant de pertes, qu'il faut les reparé de tout mon pouvoir. J'ay des lettres pour différents endroits, j'aurais désiré vous voire et vous embrassé à Orléans, mais je n'ay point de temp a donné à ce qui me feroit tant de plaisir, à moins que je nussent un ou deux portraict a i faire en passant. J'ay peint à l'huille notre amy monsieur Fouquet[1] à Amsterdam, qui vous aime beaucoup; nous avons bu à votre santé et à celle de madame et de mademoiselle. J'ay trouvé la Hollande bien différente de mon ancien voiage; ils ont perdu moitié de leurs rentes, et sans M. et Mme Hogguer et M. Rindorp je nu rien fait, n'ayant été occupé que lentement. On ni a eu mil bontée pour moi, bien reçu, logé partout aux belles campagnes; l'autre voiage, personne ne m'a invité et ji ay plus gagné en six mois qu'en deux ans cette fois ici, et voilà quatres mois que je ne fait rien; au reste laire de la Hollande ne m'a pas esté favorable, estant un paye si mal sain. J'aime les jens et point le paye. Honnoré moy d'un mot de vos cheres nouvelles et de celle de madame que j'assure de mes respects et madame votre chere fille, aussi monsieur Soyer, Le Normand du Coudrait et monsieur son frère, Champremau, Penchina, la Bare et nos amis. Jesuis, monsieur et cher amy, avec un souvenir toujours plein de reconnaissances,

Votre très humble et très obéissant serviteur.

PERRONNEAU.

Si vous voiez mademoiselle Bénier, voulé vous bien lui faire mil compliments de ma part ?

Écrivé-moi rue du Petit-Careau, à côtée de la rue du Bout du monde, chez une m^de^ lingère à Paris.

Donné-moy le plutôt de vos nouvelles.

Ce 14 may 1772.

1. Pierre Fouquet, marchand de tableaux à Amsterdam, avait deux filles, mariées l'une à M. Mathys Vanson et l'autre à M. Jean-Thomas Griot; toutes deux intervinrent en 1813, lors du règlement de la succession de P.-J.-B. Le Brun, éditeur et copropriétaire avec Fouquet de la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1875, p. 380). Peut-être l'une des filles de Fouquet avait-elle conservé le portrait dont il est ici question.

Une quatrième lettre montre Perronneau en proie aux mêmes soucis, qu'allait aggraver la naissance d'un second fils, et cherchant auprès de son ancienne clientèle lyonnaise un succès qui commençait à le fuir.

MONSIEUR ET VRAIE AMY,

Que diray-vous de moi ? Je vous paraitray un négligent de ne vous avoir point écrit, ni remercier des amitiés que vous avez eu toujours pour moy, hélas si vous saviez combien j'ay eü de chagrin depuis que je vous ai veü, vous me pardonneriez cette faute. J'ay trouvé Mme Perronneau dans la plus grande mélancolie, qui a tellement pris sur son tempérament quel est tombé bien mallade ; je n'ay point de ses nouvelles depuis quelque temp, je ne luy ay pas rendu assé de justice, sur son économie, et sur ses soins, sa vertu a esté trop haustère et a pris sur sa santée, c'est son état qui ma rendu mallade. Depuis que je suis à Lion ou j'ay languye, je me sent mieux ; sans cela j'aurais passé plus loin, mais je reste encore, ayant quelque occupations.

Je prie madame de recevoir mes vœux, mes hommages, mes remerciments, je me souvien bien que je vous ai promis le portrait de monsieur votre gendre, j'espère qu'en courant mons et veau, je vous le feray ; continuez moy votre amitier, et présenté mes respects à madame votre fille quand vous lui écriray. Je sallue nos amis et particulièrement monsieur Soyer, monsieur de Villeneuve et madame son épouse.

Je suis, monsieur, avec bien de la reconnaissance, votre très humble et très obéissant serviteur.

PERRONNEAU.

A Lion, ce 10 avril 1773.

Mon adresse est chez M. Privat, rue Royal, vis à vis la messagerie, maison Mercier, à Lion.

A Lyon même, d'autres sujets de tristesse lui étaient réservés. Dutillieu avait vu s'éteindre, après une lente consomption, cette aimable Benoite Sacquin, que Perronneau représentait, quatorze ans auparavant, dans tout l'éclat de la jeunesse et des joies du foyer. Le pauvre veuf consentit cependant à poser une dernière fois devant le peintre, lui-même vieilli et découragé, mais ce petit portrait aux trois crayons n'a guère d'intérêt que par le procédé même dont l'auteur avait fait usage et qui est, en ce genre, le seul spécimen sur lequel nous le puissions juger.

Assez peu satisfait sans doute du résultat matériel de son voyage à Lyon, Perronneau était de retour à Paris l'été suivant et envoyait au Salon de 1773 les portraits de *M. V. R.* (Van Robais), de *M. Du-*

pérel (à l'huile), d'un « vieillard âgé de quatre-vint-trois ans » et « plusieurs autres portraits sous le même numéro ». Le premier de ces envois appartenait sans aucun doute à la série des « choses vigoureuses » qu'il se flattait d'avoir exécutées à Abbeville en 1770, et peut-être serait-il plausible d'identifier le vieillard « âgé de quatre-vingt-trois ans », soit avec l'admirable portrait que M. Coquelin aîné a jadis acquis de Mocker, soit avec celui que M. Jacques Doucet a récemment retrouvé dans une famille de Montauban, si le dernier descendant des fabricants de drap brevetés par Louis XIV n'avait, lui aussi, possédé de nos jours un portrait de vieillard, considéré sans discussion comme celui de l'un de ses ancêtres.

Les dix dernières années de la vie de Perronneau sont enveloppées d'une obscurité de plus en plus épaisse et quelques dates à peine en jalonnent le cours. Absent du Salon de 1775, il n'est représenté à celui de 1777 que par un portrait (ovale, à l'huile), celui de *M. Coquebert de Montbret*, consul général dans le cercle de la Basse-Saxe, et le seul critique qui en ait dit quelques mots tire d'une conclusion blessante pour l'artiste une flatterie à l'adresse de son modèle : « Je vous parlerai encore, dit Pidansat de Mairobert, du portrait de M. Coquebert de Montbret...., moins à raison du peintre M. Perronneau, dont la manière dure est en général peu estimée, mais à raison du personnage qui, déjà membre du corps diplomatique depuis plusieurs années, se trouve initié aux mystères de la politique, dans un âge où l'on n'en soupçonne pas encore l'existence et fournissait ainsi un sujet plus analogue au pinceau de l'artiste. Celui-ci, en vieillissant la figure du jeune homme, a du moins caractérisé son génie précoce et sa prudence déjà consommée. »

Si lourd que soit le compliment, il y a dans ce singulier éloge un fonds de vérité. En 1885, à l'exposition des Pastellistes, Paul Mantz constatait que, dès 1769, date du portrait de Le Normand du Condray, (appartenant alors à Dumas fils), Perronneau trahissait « un goût particulier pour un certain ton jaune qu'il mêle aux gris fins et aux tons roses de ses carnations. Une sorte d'épanchement bilieux attriste son idéal ». Cette tendance n'avait pu que s'accentuer à mesure que les années alourdissaient sa main et troublaient la netteté de sa vue. C'est là sans doute ce que Pidansat entend insinuer; mais, si nous ne connaissons ni le portrait de Coquebert de Montbret, ni les « têtes de femmes » qu'il exposait au Salon de 1779 sous le même numéro, et « dont on ne disait rien », suivant l'expression d'un brochurier du

temps[1], témoignage de dédain plus injurieux que le silence à l'égard d'un ancien favori de la mode qui avait cessé de plaire, il subsiste

LE COMTE GOYON DE VAUDURANT, PAR PERRONNEAU

(Appartenant à M. Édmond de Goncourt)

néanmoins un témoignage éclatant de la vitalité de son talent à cette époque.

Le Dr Aussant, conservateur du musée de Rennes et très fin

1. *Ah! ah! Encore une critique. Voyons ce qu'elle chante! Aux derniers les bons.* A la Grenade et se trouve à Paris, 1779, in-8°, 32 p.

amateur, avait distrait de sa collection particulière et cédé à MM. de Goncourt un portrait d'homme, portant en sautoir le cordon rouge de Saint-Louis, qu'il tenait pour celui du comte Goyon de Vaudurant, lieutenant-général, commandant en second de la province de Bretagne, et qu'il attribuait à La Tour. L'identité du personnage ne saurait être mise en doute; un détail matériel suffirait, à défaut de l'exécution très personnelle de l'œuvre, pour la restituer à Perronneau.

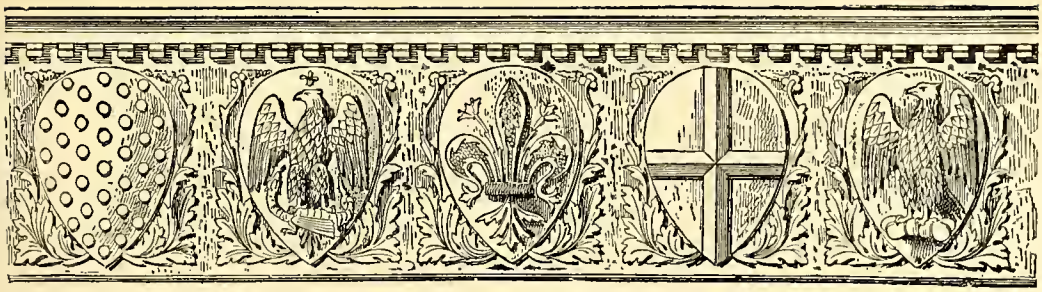
Le comte de Vaudurant ne fut promu commandeur de l'ordre de Saint-Louis qu'en 1781, alors que La Tour, atteint de monomanie, ne touchait plus à ses crayons que pour gâter ou détruire ses chefs-d'œuvre. Dans ce portrait, dont il a bien voulu autoriser la reproduction, M. Edmond de Goncourt reconnaît « tous les caractères du faire de Perronneau », et dit à ce sujet que jamais « La Tour ne s'est élevé à ces clartés d'une figure faites de la pose franche de touches de bleu, de vert, balafrées de rose, qui ont la plus grande parenté avec les couleurs à l'huile des portraits de Reynolds, des portraitistes anglais de la fin du XVIIIe siècle[1] ».

Au cours d'un troisième séjour de l'artiste en Hollande, le 19 novembre 1783, le sieur Jean Martens se présenta devant le secrétaire de la ville d'Amsterdam et déclara que le sieur Jean-Baptiste Perraunot (*sic*), sans profession spécifiée, âgé de quarante-deux ans (*sic*), demeurant sur le Heerengracht, près de la Leidschestraat, était décédé « par suite de fièvre ». Bien que le défunt demeurât dans un quartier fort riche, il n'eut le lendemain que le convoi des pauvres, et fut enterré à la Leidschekerkhoff, cimetière situé près de la porte de Leyde. Lorsque l'aimable et regretté M. N. de Roever me communiqua le résultat de ses recherches dans les archives municipales dont il avait la garde, je crus à une erreur de transcription, en ce qui concernait l'âge du défunt; mais M. de Roever me confirma et me prouva plus tard *de visu* que le registre portait bien un *4* et un *2*. Ainsi, et jusqu'à la minute suprême, tout ce qui a trait à la personnalité du peintre devait rester entouré de mystère et de confusion, et si l'allégation du registre des décès n'était pas démentie par d'autres actes non moins authentiques que celui-ci, elle serait de nature à justifier la méprise de Nagler, dont j'ai parlé au début de cette étude.

MAURICE TOURNEUX

(*La fin prochainement*)

1. *La Maison d'un artiste*, 1881, tome Ier, pp. 135-136.



DESSINS INÉDITS DE MICHEL-ANGE

I

La collection de dessins de M. Bonnat, la plus précieuse sans conteste qu'un simple particulier ait réussi à former de nos jours et qui l'emporte même sur la collection Malcolm, incorporée depuis peu au British Museum, vient de s'enrichir d'un morceau rare et remarquable à tous égards : un feuillet contenant au recto et au verso trois dessins de Michel-Ange, accompagnés d'une poésie autographe [1].

En contemplant pour la première fois cette feuille jaunie, imprégnée à un si haut degré du parfum michelangélesque, une question

1. Parmi les autres dessins de Michel-Ange appartenant à M. Bonnat, je signalerai les suivants : *Adam et Ève cueillant le fruit défendu* (sanguine). (Ancienne collection de M. de Chennevières. Ève est à moitié assise sur les genoux d'Adam ; tous deux se montrent de profil, tournés à gauche). — Étude de main, sur un papier qui a le même filigrane que le n° 48 du Catalogue Robinson (année 1515). — Trois personnages, dont deux assis sur le couvercle d'un sarcophage (sanguine). Étude pour la *Résurrection du Christ* (?). — Plusieurs études pour le *Jugement Dernier* (le Christ trônant, entouré de nombreux personnages, etc.). — Étude pour une *Mise au tombeau* (sanguine). — Homme couché (à la plume). — Étude pour une des figures de la chapelle des Médicis (?). — Tête de femme (pierre d'Italie). — Étude d'après ou pour un vase, avec l'indication des mesures (« Quatro braccia e mezo lungo », etc.) et cette note : « Questo saggio del carattere dell' illustre suo antenato Michelangiolo offrira nell' anno 1827 all'egregio sig. secretº Gonnelli, in segno di sincera riconoscenza. Ant. Cosimo Buonarroti. »

s'est tout d'abord présentée à mon esprit : D'où sort une page d'une importance si grande et comment a-t-elle pu échapper aux recherches de mes devanciers? Le lecteur à coup sûr partagera ma curiosité. Aussi, avant de m'attaquer à l'œuvre même, il ne sera pas hors de propos d'essayer d'en retracer les vicissitudes extérieures.

Commençons par rappeler que, si un travail magistral a été consacré, par le regretté Cesare Guasti, aux compositions poétiques de Michel-Ange[1], aucune tentative n'a été faite jusqu'ici, je ne dis pas seulement pour classer, mais encore pour inventorier l'immense œuvre dessiné du maître. Le catalogue publié par M. Gotti[2] n'est en effet qu'une simple énumération, dépourvue de prétention scientifique. Seuls, les dessins de l'Université d'Oxford ont donné lieu à un travail, qui est un modèle de critique : le catalogue raisonné de M. Robinson.

Ce point établi, on ne s'explique que trop aisément comment le dessin retrouvé par M. Bonnat n'est mentionné dans aucune des innombrables publications consacrées à Michel-Ange, notamment à l'occasion de son centenaire. Toute tentative d'inventaire méthodique l'eût fatalement remis en lumière, car il était connu dès le XVIIe siècle et a longtemps fait partie du plus riche fonds michelangélesque qui fût jamais. Pour ne pas faire languir le lecteur, je dirai immédiatement que cette collection n'est autre que celle de Michel-Ange Buonarroti le Jeune (1568-1647), petit-neveu du maître, éditeur des poésies de son grand-oncle, et poète distingué lui-même.

Le recueil de poésies de Michel-Ange, conservé à la « casa Buonarroti » et transcrit par son petit-neveu, contient en effet le texte de deux des stances du dessin de M. Bonnat, avec la mention : « D'après les dessins de Bernardo Buontalenti (c'est-à-dire de la collection de Buontalenti), aujourd'hui en ma possession. — D'après un dessin à la plume, d'une femme debout, avec un enfant à ses pieds, dessin qui est entre mes mains et que j'ai acquis[3]. »

Ici se pose un problème en apparence très simple et dont la solution offre cependant de réelles difficultés : à quelle époque la col-

1. *Le Rime di Michelangelo Buonarroti... cavate dagli autografi.* Florence, 1863.

2. *Vita di Michelangelo Buonarroti*, t. II, p. 175 et suiv.

3. Comme l'on ne saurait trop préciser en pareille matière, je reproduis la note même de l'arrière-neveu de Michel-Ange : « Da disegni di messer Bernardo Buontalenti oggi miei. — Da un disegno a penna, d'una femmina ritta con un putto a piedi, oggi venutomi in mano e fatto mio. » (*Le Rime*, édit. Guasti, p. CLXII.)

lection formée par Michel-Ange Buonarroti le Jeune a-t-elle été scindée? Il est probable que, vers la fin du siècle dernier, les trois frères qui représentaient la famille se partagèrent ce fonds si riche. L'un d'eux, Filippo (1761-1839), céda au peintre et collectionneur Wicar un certain nombre de dessins; Wicar à son tour en vendit une partie, soit à Samuel Woodburn, soit à d'autres amateurs, et légua le reste à sa ville natale, Lille, qui a donné place à ce legs dans son musée. Quant aux dessins achetés par Woodburn, et vendus par lui à sir Thomas Lawrence, ils ont fini, comme l'on sait, par trouver un asile dans les galeries de l'Université d'Oxford [1].

En 1859, un autre héritier, le peintre Michel-Ange Buonarroti IV (1805-1860), vendit de son côté sa portion au British Museum [2]. Enfin, une troisième portion fut offerte en vente, vers 1860, au gouvernement français, mais le prix demandé parut excessif et aucune suite ne fut donnée au projet de cession [3].

D'après les renseignements communiqués à M. Bonnat, son dessin appartenait en dernière instance à M. O. Midgeman Simpson, de Wentbridge, à qui il venait de famille (peut-être de lord Fitzwilliam, le collectionneur bien connu, dont la fille avait épousé un Simpson). Nous ne serons donc pas loin de la vérité, en admettant que ce dessin faisait partie du lot cédé, il y a près d'un siècle, à Wicar par Filippo Buonarroti.

II

Après cette enquête préliminaire, attachons-nous au contenu même de la précieuse relique recueillie par M. Bonnat.

Le côté sur lequel se trouvent les poésies montre une femme debout (le visage est devenu méconnaissable), étendant de la droite un pan de son manteau, la gauche ramenée sur la poitrine. A ses pieds est assis un enfant nu, aux cheveux crépus, rechigné plutôt que souriant, qui semble déchiffrer un fragment d'écriture; plus bas, on

1. Voir l'article d'Eugène Piot dans *le Cabinet de l'Amateur*, 1861-1862, pp. 140-141, 145 et suiv., 313 et suiv.

2. Fagan, *The Art of Michel'Angelo Buonarroti, as illustrated by the various Collections in the British Museum*, p. 37. Londres, 1883.

3. La collection que le commandeur Cosimo Buonarroti (1790-1858), le fils de Filippo, a léguée à sa ville natale et qui forme aujourd'hui le musée de la « casa Buonarroti », ne comprend donc qu'une partie, peut-être le tiers ou le quart seulement, du fonds réuni au XVIe et au XVIIe siècle par Michel-Ange le Jeune.

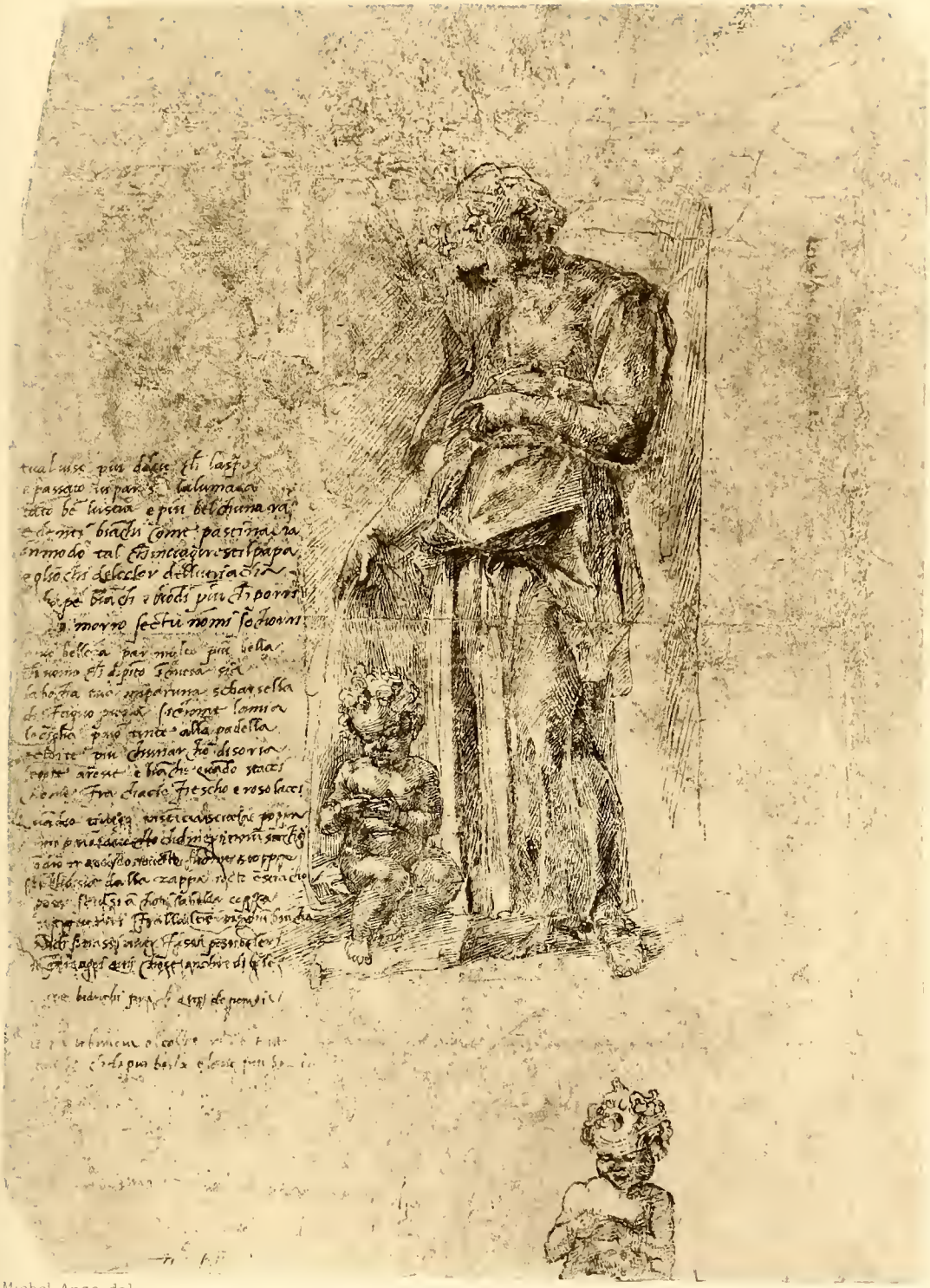
voit la partie supérieure du corps d'un autre enfant, une sorte de réplique du précédent. L'attitude du personnage principal fait songer à la Charité, étendant son manteau sur l'orphelin qu'elle a pris sous sa protection.

Comme technique, ce dessin offre toutes les particularités qui caractérisent la première manière de Michel-Ange (dessins du Louvre, Braun, nos 54, 58, 59, 63; dessin de l'ancienne collection Gatteaux, Braun, no 73) : une facture minutieuse, des hachures serrées, des traits en quelque sorte grignotés, une encre tirant sur le roux. Plus tard, au contraire, l'exécution deviendra aussi sûre que fière et vibrante.

Au verso du feuillet, la Vierge (peut-être sainte Anne?) est représentée sous les traits d'une femme âgée, au type italien — un type populaire — bien accusé : nez busqué, chevelure négligemment ramenée sous un foulard. Elle est assise et serre contre son cœur le « bambino » nu, qui l'embrasse sur la bouche. Par dérogation aux pratiques constantes de Michel-Ange, la tête est ceinte d'un nimbe. Les draperies, au lieu de se développer en beaux plis rythmés, forment de ces paquets disgracieux, trop fréquents chez le maître. Ici encore le travail est comme grignoté.

Vivant et saisissant au possible est le « bambino » enlacé au cou de sa mère. On ne saurait imaginer formes plus pleines, modelé plus ressenti (dans les bas-reliefs du Musée national de Florence et de l'Académie royale de Londres, le corps est plus gras et plus potelé). Le relief fait illusion; il touche au miracle, si l'on considère la sobriété du travail, ces quelques hachures jetées de-ci de-là sur ce corps juvénile. A telles enseignes, on sent bien le sculpteur de profession et de race. C'est à Michel-Ange, il n'est plus permis désormais d'en douter, que Fra Bartolommeo, Raphaël, puis Jules Romain, ont pris ces enfants robustes, ou plutôt ces jeunes garçons aux formes rebondies, respirant la santé et la force, plutôt que la candeur ou la grâce.

La Madone et l'Enfant, représentés à l'autre extrémité de la même page, forment de tout point contraste avec le groupe précédent. Si, dans celui-ci, Marie est une matrone, et encore une matrone qui sort des rangs du peuple, ici il y a autant de jeunesse que de poésie dans sa physionomie et dans son attitude. Assise fort bas, elle est obligée de ramener sa jambe en arrière, de manière à former un angle aigu et de s'appuyer sur la pointe du pied, dont les doigts sont recourbés sous la pression du corps. Le motif annonce



Michel Ange del

Héliog. Dujardin

ÉTUDE POUR UNE MADONE (?)

(Collection de M. Léon Bonnat)

Imp. A. Clément, Paris.

celui que Raphaël introduira dans la *Sainte Famille de François Ier*. De la main gauche, Marie soutient l'Enfant Jésus, un gros garçon joufflu qui s'appuie contre elle. Derrière ce groupe, le petit saint Jean, nu, assis, tenant la croix. Le front haut, surmonté d'une

ÉTUDE POUR LA SAINTE FAMILLE DE FRANÇOIS Ier

(Musée des Offices)

coiffure dont le centre est composé d'un chérubin, les yeux baissés, le nez droit et long, les joues maigres, la bouche attristée, le cou extraordinairement long, mais d'un galbe inimitable, les mains effilées, Marie offre un rare et unique mélange de modestie et de distinction.

Quoique porté par-dessus tout à l'expression de la force, Michel-Ange a entrevu et créé ici un type de beauté féminine, fier et

maniéré plutôt que gracieux, et qui a sensiblement influencé les décadents du XVIe siècle, entre autres le Parmesan. Cette préoccupation perce également dans les Sibylles de la chapelle Sixtine. Les mouvements de certaines d'entre elles — telle la Sibylle lybienne — touchent à l'afféterie par l'excès de la désinvolture.

Les études que nous venons d'analyser ont-elles trouvé une application dans l'une ou l'autre des compositions de Michel-Ange? A différentes époques, le maître a sculpté et peint des Madones. Rappelons seulement les bas-reliefs de la « casa Buonarroti », du Musée national de Florence et de l'Académie royale de Londres, le groupe de la chapelle des Médicis, le tableau du Musée des Offices, connu sous le nom de *Sainte Famille de Doni*, la *Vierge de Manchester*, si tant est que celle-ci sorte de ce pinceau divin, ou encore les dessins du British Museum (Braun, n° 24) et de l'Université d'Oxford (Fisher, n° XIV). Mais s'agit-il réellement d'une de ces idylles si chères aux Italiens de la Renaissance? Le doute est permis, malgré la présence du nimbe. Certaines analogies d'inspiration et de facture font penser aux femmes de la Bible, représentées dans les pendentifs de la chapelle Sixtine. Là aussi nous voyons des mères assises, berçant leur enfant, ou le serrant contre leur sein, ou le contemplant avec tendresse. S'il n'y a pas identité de motifs, il y a, du moins, des points de contact nombreux. Aussi bien est-ce vers l'époque d'où datent les études pour la Sixtine que je suis tenté de placer l'exécution des deux Madones de notre dessin.

III

Les poésies tracées à côté du premier de nos dessins, la *Charité*[1], sont en contradiction flagrante avec lui : autant il y a de gravité dans les figures créées par le peintre, autant il y a d'ironie dans les stances composées par le poète. Nous y découvrons un Michel-Ange caustique et sarcastique, emportant la pièce à chaque coup. La description qu'il fait des traits de son héroïne débute régulièrement par le bout de compliment cher aux poètes du temps, mais est suivie immédiatement par quelque comparaison ou quelque épithète injurieuse, produisant une dissonance. Michel-Ange y accumule les traits les plus outrageants : visage sur lequel la limace semble avoir passé,

1. Je ne parle pas de l'inscription qui se développe sur l'autre face du feuillet ; c'est une note, un memento, dont il est difficile de deviner le sens.

dents blanches comme un panais, yeux de la couleur de la thériaque, cheveux blancs et blonds comme des poireaux, bouche semblable à une escarcelle, seins qui rappellent des concombres enfermés dans un sac, etc.

Contrairement à ses habitudes, Michel-Ange Buonarroti le Jeune n'a pas essayé d'arranger à sa guise cette élucubration bizarre ; il s'est borné à en modifier l'orthographe. Voici tout d'abord la transcription des deux premières strophes, scupuleusement relevée par moi sur l'original :

Tu a il uiso piu dolcie che la sapa
E passato ui par s(u) la lumaca
Tanto ben lustra e piu bel ch'una rapa
E denti bianchi come pastinacia
In modo tat ch'inuagiresti l' papa
E gli ochi del color delt' utriacha
... capel bianchi e biondi piu che porri
... o morro se... tu non mi sochorri.
La tua bellezza par molto più bella
Che uomo che dipinto in chiesa sia;
La bocha tua mi par una scharsella
Di faguo piena, si chome la mia :
Le ciglia paion tinte alla padella,
E torte piu ch'un archo di Soria :
Le gotte a rosse e bianche, quando stacci,
Chome fra chacio frescho e rosolacci.

Michel-Ange semble avoir lui-même rougi de ces élucubrations, peu dignes de son génie austère : de nombreuses ratures ou surcharges rendent à peu près indéchiffrable la dernière strophe, véritable palimpseste, que dès le XVIIe siècle Buonarroti le Jeune a renoncé à transcrire. Si j'ai essayé d'aller plus loin que le premier éditeur, je ne l'ai fait qu'en recourant aux lumières de deux habiles paléographes florentins, M. Gherardi, archiviste aux Archives d'État, et M. Alarico Carli, attaché à la Bibliothèque nationale. Voici cet essai de transcription, que je recommande à toute l'indulgence de mes confrères en michelangélisme, et notamment à celle de M. Frey, qui prépare une nouvelle édition des poésies du maître :

Quand'io ti vego in su ciascuna poppa
Mi paion duo chochomeri in un sacho
Ond'io m'accendo tucto chome stoppa

Bench'io sia dalla zappa rocto e stracho
Pensa s'auessi anchor la bella coppa
Ti seguirei fra ll'altre me'ch'un bracho
Sin che... aver fussi possibile
Io fare'oggi più chose incredibile
... pe bianchi piu che... depenti (?)
Le man, le braccia el col(lo) e il resto tucto
Piu bel che la piu bella... piu bruclo [1].

Je n'essaierai pas de traduire cette satire : elle offre plus d'intérêt pour la connaissance de la vie intellectuelle du maître que pour l'histoire de la poésie italienne. Efforçons-nous plutôt d'établir, au moyen de quelques rapprochements, l'époque à laquelle elle a été composée.

Sur la date des premiers essais poétiques de Michel-Ange, nous possédons le témoignage de Condivi, judicieusement relevé et commenté par Guasti [2]. Le biographe montre qu'en 1504 le maître resta quelque temps sans s'occuper d'art, absorbé qu'il était par la lecture des poètes et des orateurs en langue italienne, ainsi que par l'élaboration de sonnets qu'il composait pour son plaisir. Ces compositions juvéniles, toutefois, sont en petit nombre ; c'est après la soixantaine seulement que Michel-Ange cultiva plus assidument les muses.

On ne connaît guère que cette dernière partie de l'œuvre de Michel-Ange : les sonnets à Vittoria Colonna, poésies austères et sententieuses, plus philosophiques encore que poétiques. Cependant la grâce et l'enjouement n'ont pas été bannis de son esprit, témoin le sonnet tracé au revers d'une lettre du 24 décembre 1507 :

Quando si gode, lieta e ben contesta
Di fior, sopra crin d'or d'una, grillanda [3].

Ce sonnet n'était connu pendant longtemps que par la paraphrase de Buonarroti le Jeune : « Sovra quel biondo crin, di fior contesta », et Blaze de Bury, qui en a donné une traduction mouvementée et

1. Ces deux derniers vers sont d'une lecture plus facile ; aussi Michel-Ange Buonarroti le Jeune les a-t-il compris dans sa transcription.

2. *Le Rime*, pp. XIX, XXI, XXV.

3. Lanneau-Rolland, dans sa traduction des poésies de Michel-Ange, range ce sonnet parmi ceux qui sont adressés à Vittoria Colonna, ce qui est inadmissible, car Michel-Ange ne se serait pas permis de célébrer dans un madrigal si galant les beautés de son amie, ses cheveux blonds, sa taille charmante.

Michel-Ange del. Hehog Dujardin

ÉTUDES POUR DES MADONES

(Collection de M. Léon Bonnat)

brillante, n'a malheureusement eu à sa disposition que cette dernière version :

Combien ce cercle d'or est heureux de presser
Ainsi tes cheveux blonds...
Heureuse la tunique avide à l'enlacer
Qui de ses plis charmants ta revêt dès l'aurore.

La pointe contenue dans le dernier vers a échappé et à Buonarroti le Jeune, et à Blaze de Bury, et à Saint-Cyr de Rayssac, qui a traduit le sonnet ici-même (*Gazette*, 1875, t. II, p. 15). Michel-Ange, après avoir envié le sort de la guirlande d'or, de la tunique, du bijou, du ruban, de la ceinture, qui touchent sa bien-aimée, s'écrie : « Que ne feraient pas mes bras s'ils étaient à la place de ces objets ! » Nous sommes loin, on le voit, de la période de contrition qui a trouvé son expression dans le *Jugement dernier*, dans les sonnets à Vittoria Colonna, dans les « Capitoli », les « Stanze » et les « Canzoni ».

Cet accès de lyrisme, qui remonte, tout semble l'indiquer, à l'année 1507, pourrait bien avoir sa contre-partie dans l'amère satire transcrite ci-dessus. L'examen des strophes aboutirait donc aux mêmes résultats que l'examen des croquis : les uns et les autres auraient pris naissance vers l'époque à laquelle Michel-Ange préparait la décoration de la chapelle Sixtine (commencée, on se le rappelle, en 1508).

Quoi qu'il en soit de cette question de chronologie, les croquis de la collection Bonnat occuperont désormais une place d'honneur dans l'œuvre dessiné de Michel-Ange. Je suis assuré de servir d'interprète à tous les admirateurs du maître en félicitant et en remerciant l'artiste éminent, l'amateur aussi libéral qu'éclairé, qui vient de rendre de tels chefs-d'œuvre à la lumière.

EUGÈNE MÜNTZ

ISABELLE D'ESTE

ET

LES ARTISTES DE SON TEMPS

(SIXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

RELATIONS D'ISABELLE

AVEC LORENZO COSTA ET FRANCIA

Malgré tant de déceptions, la marquise de Mantoue poursuivait son plan d'ensemble; décidée à achever la décoration de son *studiolo*, quels que fussent les incidents de sa vie, elle ne perdit jamais de vue le but à atteindre. Si on compare les dates de ses lettres aux divers artistes dont elle sollicite le concours, on verra qu'elle correspondait en même temps dans toutes les directions et menait ainsi d'ensemble ses diverses commandes. Au mois de novembre 1504, c'est-à-dire une année avant d'avoir reçu le *Præsepio* de Bellini auquel nous avons fait allusion, elle s'occupe déjà d'entrer en relations avec Lorenzo Costa, l'artiste ferrarais qui va devenir peintre de la cour de Mantoue.

C'est Antonio Galeazzo Bentivoglio, dixième fils de Giovanni, seigneur de Bologne, qui entamera les négociations. Antonio est d'église, et protonotaire; très adonné aux arts, il vient souvent rendre

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, p. 215.

visite à la marquise ; sa mère est une amie d'Isabelle, et les deux familles entretiennent de fréquentes relations[1].

Le 1er novembre 1504, de retour à Bologne, le protonotaire écrit dans les termes suivants à la marquise :

« Votre Excellence sait que nous sommes convenus, quand j'étais là-bas, de lui faire peindre ici un *quadretto* par quelqu'un de nos peintres ; comme je suis très désireux de lui complaire en tout ce qui m'est possible, je me suis rappelé mon offre et je me suis mis en relation avec l'artiste, qui est tout à fait disposé. Il ne me reste qu'à savoir « la fantaisie » qui vous plairait ; je vous prie de me le dire, et je m'efforcerai de faire faire un tableau, digne, autant que les premiers, d'orner votre *studiolo*. Si je ne recevais pas le sujet, je me plaindrais de Votre Éminence, et je lui en voudrais, car ni moi, ni le peintre nous ne serions responsables. »

Dix jours après, Isabelle a recours à Paride Ceresara, qui a déjà fourni l'*invenzione* de la toile commandée au Pérugin ; elle compte sur lui et, dès le début de sa lettre à Paride, elle fait une allusion aux artistes qui ne veulent pas se prêter à ses fantaisies :

« Nous ne savons vraiment pas qui de nous deux souffre le plus de l'ennui causé par cette lenteur des peintres : nous, qui ne voyons pas la fin de notre entreprise du *camerino*, ou vous, chaque jour obligé de chercher quelqu'une de ces inventions nouvelles, qui plus tard, par la bizarrerie de ces artistes, ne sera ni rapidement exécutée, ni rendue avec une entière fidélité. Aussi, avons-nous résolu de faire l'épreuve de nouveaux peintres, afin d'arriver à terminer notre œuvre dans les délais que nous nous sommes fixés. »

Docile à servir la princesse, Paride Ceresara n'a mis que cinq jours à s'exécuter. L'*invention* est parfaite, on ne peut assez louer la promptitude et la galanterie du génie de celui qui l'a conçue : « Puissent les peintres, dit la marquise, être aussi rapides que le poète ! » Mais ce serait vain désir, il n'y a d'autre remède que de subir leur volonté ; aussi, pour ne pas être déçue, Isabelle fait-elle accompagner l'*invenzione* d'un croquis destiné à donner une forme à la fable du poète, « afin que le *Bolonais* ne puisse point errer ». On voit par là qu'Isabelle emploie toujours le même système, celui qui devient pour elle la source de tous ses soucis, en même temps qu'il fait le

1. Dès 1499, ce Galeazzo a fait exécuter, par Francia et Lorenzo Costa, l'ancone de l'église de la Miséricorde de Bologne, aujourd'hui au Musée de Bologne, et dont la prédelle est conservée au Musée Bréra de Milan.

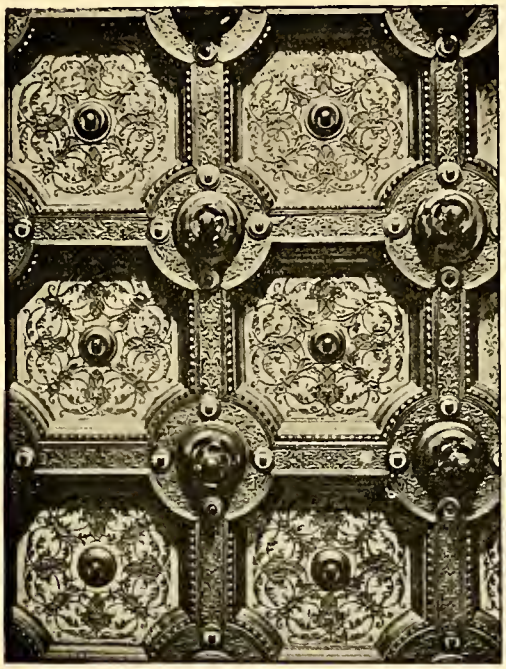
désespoir des peintres. Cependant, Bentivoglio attend la réponse de la marquise; elle lui parvient à Bologne, le 27 novembre, et Isabelle s'excuse d'avoir tardé; il lui fallait faire faire et l'invention et le dessin, « parce que souvent les paroles ne suffisent point à bien rendre les intentions ». Mais, cette fois, elle envoie la poésie et le croquis; le tableau sera sur toile, « comme sont les autres ». Elle en donne la mesure, et a pris soin d'enfermer les fils qui donnent la longueur et la largeur dans une cédule cachetée, pour éviter toute erreur (« la brasse de Bologne n'ayant pas la même dimension que celle de Mantoue »). Elle prie enfin son correspondant, qui « comprend le dessin » et qui sait ce qu'elle veut, de s'entendre de telle façon avec le peintre, qu'elle ne soit pas « *traînée* comme elle l'a été par le Pérugin et Bellini ». Isabelle rappelle aussi que l'œuvre nouvelle doit être digne de celles qu'elle doit accompagner. Quant à l'argent pour les arrhes, il ne se fera pas attendre.

L'affaire est engagée et Bentivoglio va agir sur l'heure. Le 1er décembre, il a vu l'artiste et lui a tout communiqué; la fantaisie de l'invention de la marquise lui plaît beaucoup, « mais il prétend travailler à sa façon : il n'omettra rien, il améliorera ». Il a d'ailleurs quelques objections à faire : le dessin qu'on lui envoie, au dire du protonotaire, est éclairé à contre-sens, étant donné la place qu'il doit occuper, place qu'Isabelle lui a désignée. Ensuite, il a dit au peintre que la toile de Mantegna était *vernie*, et l'artiste ne comprend pas que cela puisse être. Après quelques protestations de s'employer de tout cœur à servir la marquise, le protonotaire termine en disant que, sous aucun prétexte, il ne veut entendre parler d'argent; c'est un don qu'il entend faire à la marquise, à laquelle il demandera plus tard une protection qui lui tient à cœur.

Les choses sont en bon train : dix jours après la lettre reçue, l'artiste est en face de son *carton*, mais le mode d'éclairage du tableau n'est pas résolu, et, de plus, le peintre ne sait pas si Mantegna a peint à l'huile, ou à *tempera*, ou à *guazo*. Sans tarder une heure, Isabelle répond; elle veut lever toute objection, afin que cette nouvelle œuvre ne soit pas soumise « à la triste constellation qui a présidé à l'exécution des autres toiles, destinée habituelle réservée à ce pauvre *camerino* dont elle ne sort pas ». Elle lève tous les doutes, indique de quel côté vient la lumière, donne la dimension des figures de premier plan, et laisse enfin au peintre la faculté d'exécuter à l'huile ou à la gouache, se bornant à constater que le procédé employé par Mantegna pour le *Parnasse* et le *Combat*

est bien la gouache, mais la gouache ou *tempera vernie* une fois bien sèche [1].

Heureux pour Isabelle les tableaux qui n'ont point d'histoire! C'est le cas de celui qu'elle a commandé au Bolonais. Aux derniers jours de l'année 1504, l'artiste a reçu le sujet, les dimensions de la toile, et l'ordre exprès de le commencer; à la Noël de 1505, l'œuvre sera livrée à la marquise. Il est vrai de dire que le proto-



FRAGMENT D'UN PLAFOND EN BOIS SCULPTÉ

Dans le *studiolo* d'Isabelle d'Este

notaire, fils du seigneur de Bologne, est là, sur place, qu'il tient pour ainsi dire l'artiste dans sa main et le surveille sans relâche. Certaines circonstances, inhérentes au rang de Bentivoglio, mettent

1. Il y a là un côté technique intéressant : Mantegna et le Pérugin ont peint *a tempera*, et, d'ordinaire, la *tempera* ne reçoit pas de vernis; elle reste mate. Mais Mantegna a reçu de Venise un vernis précieux, auquel nous avons fait allusion au chapitre spécial à l'artiste; il s'est loué très fort du brillant qu'il a obtenu. Costa, lui, ignore ce procédé, et comme on lui dit qu'il doit peindre *a tempera*, on comprendra qu'il s'étonne, plus haut, de voir que le tableau du vieux maître soit verni.

d'ailleurs le peintre à sa discrétion. Il faut se rappeler enfin qu'il s'agit d'un présent à faire à la marquise, en échange d'une protection accordée à une jeune fille, protection sur laquelle le protonotaire s'étend dans d'autres lettres[1]. Le 12 février 1505, ayant reçu l'avis de l'activité déployée par l'artiste, la marquise remercie le protonotaire, « ne doutant pas que l'œuvre ne soit à la hauteur de celles auprès desquelles elle doit figurer, en raison surtout de la qualité de l'intermédiaire qui en a sollicité l'exécution ». Le 17 août, Hieronimo Casio, son correspondant habituel, prend la plume sur l'injonction de Bentivoglio, et certifie de nouveau l'achèvement pour la Noël : « Le Révérend Protonotaire, notre Bentivoglio, m'a enjoint hier soir, de faire savoir à Votre Excellence que l'œuvre que le Costa a eu main est très avancée, qu'elle sera terminée au prochain jour de Noël. Autant que j'en puis juger, Votre Excellence en sera extrêmement satisfaite... »

Remarquons ici que, pour la première fois dans la correspondance relative à l'exécution de ce tableau, on vient de prononcer le nom de l'artiste. Au début, il s'agit simplement d'un peintre dont le protonotaire peut répondre, peintre qui vit à Bologne. Lorsque la marquise veut le désigner à Paride de Ceresara, qui va composer l'*invention*, elle dit simplement « le Bolonais », et, à partir de ce moment, c'est toujours « le peintre » ou simplement « l'artiste ». Comme nous n'avons encore dans la lettre, ni le titre du sujet du tableau, ni les développements qu'il comporte (comme c'est le cas, par exemple, pour le *Combat de l'Amour contre la Chasteté*, du Pérugin), nous en serions réduit à des conjectures sur l'identité de l'artiste, et elles resteraient à l'état tel, si nous ne savions par ailleurs, du fait même de la possession des tableaux par Isabelle, qu'il s'agit ici du peintre Lorenzo Costa. Celui-ci figure deux fois dans le *studiolo* d'Isabelle d'Este, avec deux toiles de dimensions absolument conformes à celles de Mantegna et de Pérugin auxquelles elles étaient destinées à faire pendant, et les sujets traités sont non seulement conçus dans l'esprit dont s'inspire la marquise, mais singulièrement personnels, puisque l'une d'elles, intitulée déjà de son temps *la Cour d'Isabelle*, reproduit le portrait de la marquise et celui de Baldassare Castiglione.

1. « En échange de ce tableau que je lui donne, je ne veux rien sinon que Votre Seigneurie daigne, pour l'amour de moi, regarder favorablement *La Violante* qui n'est jamais allée au dehors. »

Le plus récent historien de Lorenzo Costa, M. A. Venturi[1], qui s'est attaché surtout à la période de la vie de cet artiste qui se passe à Bologne, nous révèle une situation qui jette une certaine lumière sur le commencement de ses relations avec Isabelle d'Este par l'intermédiaire du protonotaire ; et une autre lettre d'Isabelle d'Este, adressée trois années plus tard à Lucrezia Bentivoglio, nous donne la clé de cette réserve d'Isabelle à citer le nom de Costa dans sa correspondance. Pour la bien comprendre, il est utile de rapporter les conditions de la vie de Lorenzo Costa, d'après les dernières données que nous avons à ce sujet. Lorenzo Costa, né en 1460 à Ferrare, abandonne sa ville natale en 1483 et vient se fixer à Bologne, où il prend part à la décoration du palais des Bentivoglio ; les plus belles années de sa vie s'écouleront au service de Giovanni, l'un d'eux. A côté de Francia, l'artiste représentera bientôt la peinture officielle ; il prendra part à la décoration de San Petronio et des chapelles consacrées à la famille des seigneurs de Bologne. Costa semble n'avoir quitté cette ville qu'en 1499, lorsqu'il s'est agi d'accompagner à Rome l'ambassade chargée d'assister aux séances du conclave qui fit l'élection de Jules II, et c'est la mort de Mantegna, survenue en 1506, qui va décider de son avenir. L'année qui suit, Lorenzo est appelé à Mantoue par Jean-François, mari d'Isabelle ; il s'y fixe, et il y mourra en 1535, riche, honoré, laissant un grand souvenir aux princes qu'il a servis, ayant exécuté pour eux une série d'œuvres d'un caractère historique, dont le plus grand nombre a malheureusement disparu, parce qu'elles faisaient corps avec les monuments. Jean-François emploiera surtout Costa à décorer son palais privé de la Pusterla (ou de Saint-Sébastien), à la porte de la ville, à deux pas de l'église construite sous Louis III par Leo Battista Alberti, en face de la maison même qu'habita Mantegna. Mais il est désormais constaté que, dès 1504, les relations étaient nouées avec Isabelle d'Este, et nous avons vu qu'elles s'établirent par l'intermédiaire du protonotaire Antonio Galeazzo Bentivoglio. Le jour de Noël 1504, Costa a livré son premier tableau, peint sur un sujet inventé par Paride Ceresara et destiné au *studiolo* de la marquise ; nous le verrons successivement exécuter des toiles décoratives pour la Pusterla et pour San Andrea de Mantoue, et il complètera sa collaboration à l'ornementation du *studiolo* par une seconde toile.

1. Voir l'*Archivio storico dell' Arte*, fascicule de juillet 1888 : *Lorenzo Costa*, par A. Venturi.

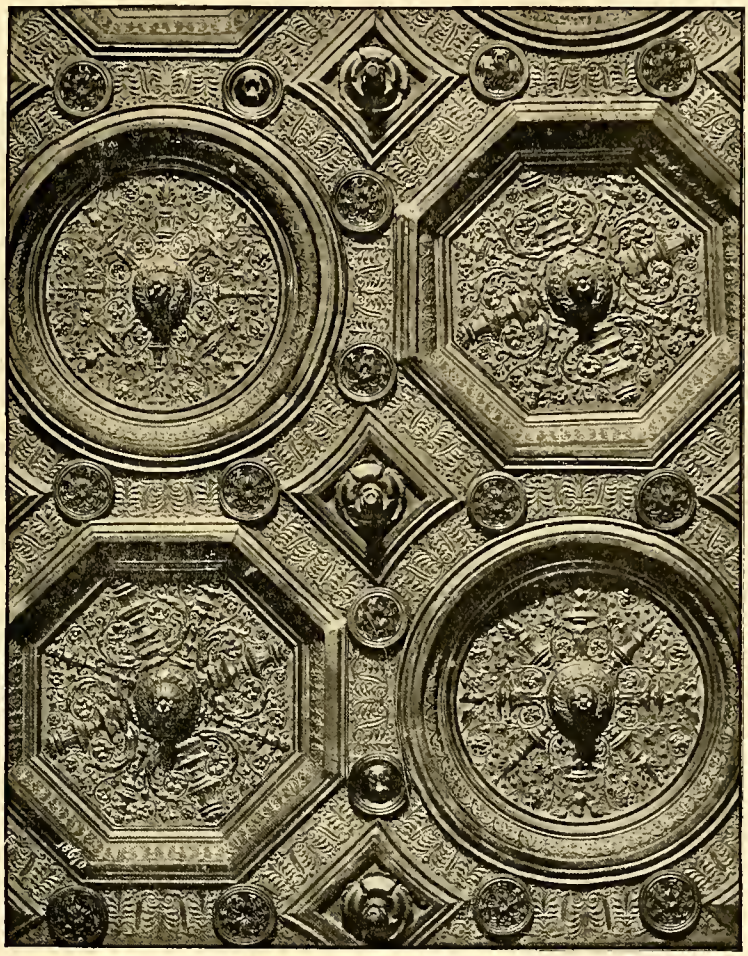
M. A. Venturi suppose que la situation prépondérante qu'occupait le peintre Francesco Raibolini, dit le Francia, à la cour de Bologne, ne fut pas étrangère à la résolution prise par Lorenzo d'accepter les offres que lui fit le marquis de Mantoue. Dès le 11 avril 1509, il était installé et, comme peintre de cour, travaillait à la décoration des salles du palais de la Pusterla. Le fait est attesté par une lettre de la marquise adressée à son mari pour le tenir au courant des travaux de construction et de décoration[1]. Vasari nous dit que le peintre avait représenté le marquis debout à côté d'Hercule, sur la cime d'un mont consacré à l'Éternité. Plus loin, on voyait encore le même personnage, dressé sur un piédestal, son bâton de commandement à la main, brandissant un étendard, dans l'attitude d'un triomphateur entouré de capitaines et de courtisans. Dans une troisième composition, Costa représentait aussi Francesco, faisant un sacrifice à Hercule, entouré de ses trois fils, Frédéric, Hercule et Ferrante. M. Venturi a même produit les pièces comptables à l'appui de ces diverses œuvres, qui seraient si intéressantes pour nous, mais dont nous avons vainement cherché la trace.

Si nous continuons à dépouiller la correspondance de la marquise, le fait de la jalousie réciproque de Costa et de Francia s'affirme de plus en plus.

Le 17 août, Hieronymo Casio, le correspondant d'Isabelle à Bologne, lui écrit en ces termes : « Le Révérend Protonotaire, notre Bentivoglio, me prie de vous dire que l'œuvre à laquelle travaillait le Costa est très avancée et peut être finie avant la Noël ; selon moi, Votre Seigneurie en sera parfaitement satisfaite ; il m'a commandé de lui faire de nouveau venir de Florence du bleu d'outre mer extra-fin et j'ai écrit dans ce but »... Casio ajoute : « Le peintre se recommande à Votre Seigneurie; Casio fait de même et *la prie de lui envoyer le dessin projet de la toile, que doit faire Francia*, auquel j'ai porté dans cette intention de la couleur bleu d'outremer extra-fin. » Enfin, après avoir rendu compte de certain achat d'un brocart qui coûte cent vingt-quatre ducats d'or, le correspondant rappelle encore à Sa Seigneurie le dessin de Francia, « qui n'attend que cela pour commencer et n'a voulu accepter aucun travail pour garder toute sa liberté ». C'est la première fois que nous trouvons le nom de Francia dans la correspondance ; et nous apprenons que les relations d'Isabelle avec cet artiste et avec Costa ont été cependant simulta-

1. Lettre citée par M. A. Venturi, *ibid.*

nées ; car, au moment même où Lorenzo livre son premier tableau, Isabelle a déjà manifesté le désir d'avoir une œuvre de Francia pour son *studiolo*, et elle en a préparé les éléments, le sujet et les dimensions.



FRAGMENT D'UN PLAFOND EN BOIS SCULPTÉ

Dans le *studiolo* d'Isabelle d'Este

Mais si la relation est nouée, nous constatons aussi qu'elle s'interrompt presque aussitôt ; elle ne se renouera plus avant cinq années ; nous pouvons même avancer déjà, quitte à le prouver plus tard, que l'*invention* destinée à être donnée comme sujet à cet artiste, demandée à ce même Paride Ceresara (comme ce fut le cas pour la composition du Pérugin et pour celle de Costa) restera à l'état de projet, et que, définitivement, aucune œuvre de Francia ne figurera dans le *studiolo*.

Cette lacune de six années dans les relations correspond à une période politique brillante pour les Gonzague, mais qui aboutira pour eux à un désastre. Il n'y aura plus de place pour les fantaisies coûteuses et les projets de pur agrément. D'abord, Isabelle marie sa fille Éléonore au duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, neveu de Jules II; puis bientôt, son époux, capitaine général des troupes de Venise, abandonne la Seigneurie pour se lier avec le roi Louis XII et se consacrer au service du Pontife, qui lui intime l'ordre de soumettre Bologne, où le peuple, après avoir chassé les Bentivoglio, a secoué le joug du Saint-Siège. Pendant ce temps, la marquise, devenue régente, assume toute la responsabilité du pouvoir et donne des preuves d'une haute intelligence; c'est le moment où se forme la fameuse ligue de Cambrai entre l'Empereur, le Pape, le roi de France et presque tous les princes de l'Italie du Nord, et Venise, réduite à ses seules forces, vaincue à la bataille de Gheradadda, est mise à deux doigts de sa perte. Jean-François, hier capitaine général des troupes de la Sérénissime, commande alors les troupes impériales et celles de Milan et poursuit la campagne contre Venise; mais, victime d'une surprise à Legnano, il tombe aux mains des Vénitiens, qui le font prisonnier (août 1509). Dans une circonstance aussi critique, Isabelle emploie toutes ses influences et son activité à la délivrance de son époux; elle ne néglige pas les « petits moyens » que préconisent les diplomates de l'école vénitienne, et essaie de se concilier tous ceux qui peuvent concourir au but qu'elle poursuit, en leur envoyant les présents qu'elle croit leur être le plus agréables.

Le 3 janvier 1510, le prince étant prisonnier à Venise, Isabelle écrit au comte Pianella, représentant du marquis de Mantoue à la cour de France, qu'une occasion s'est offerte de faire présent à la reine (*nostra gran regina*) d'une image de la Vierge, peinte par Costa. Elle annonce son intention de faire retoucher l'œuvre par le même artiste avant de la livrer. Le 24 du même mois, le travail fini, elle adresse la caisse à Jacobo Suardini et le charge de la faire parvenir par la voie la plus prompte; elle l'accompagne d'un petit pli contenant plusieurs lettres que le comte Pianella remettra en mains propres à Sa Majesté. Son ambassadeur lui dira que cette occasion d'être agréable à la reine est plus chère à la marquise que le don lui-même ne pourra être agréable à Sa Majesté : « Recommandez-moi à sa bonne grâce, ajoute-t-elle, et imprimez, le plus profondément que vous pourrez, au fond du cœur de la reine, le souvenir de la délivrance de mon Illustrissime Époux.... La Vierge que

je vous envoie est celle que Mgr de Tyande a vue dans notre *camerino*[1].

Le 2 février, une nouvelle lettre à Jacobo Suardino vient presser l'envoi; mais, le lendemain même, le comte Pianella avise la marquise de la prochaine arrivée du roi Louis XII à Milan, de sorte que les lettres se croisent. Isabelle écrit le jour même au comte : « C'est avec grand plaisir que nous apprenons que le roi a le dessein de venir en Italie; nous attendons de sa venue la libération de Notre Illustrissime Seigneur, *lors même qu'il n'y aurait d'autre voie que la seule force*. Si nous avions reçu plus tôt votre lettre, nous aurions suivi votre conseil d'envoyer le tableau par un messager spécial, mais celui-ci est déjà entre les mains de Suardino qui en aura le plus grand soin... Nous vous remercions du portrait de Triboulet[2] ; il nous sera agréable d'avoir le plus tôt possible le vocabulaire français et le volume espagnol, le *Tirante*, déjà demandé. »

Nous n'avons pas à suivre les péripéties de cette captivité du marquis, mais il est curieux de voir quelle activité Isabelle sait déployer dans cette circonstance, et l'art n'est point étranger à l'événement. C'est un trait qui caractérise la marquise, que cette pensée de donner en présent des œuvres d'art, comme si elle supposait que tous ceux auxquels elle s'adresse y attachent le même prix qu'elle. Ce n'est pas à la reine seule qu'elle demande de presser la délivrance de son époux; elle s'en prend à l'empereur Maximilien, au sultan et au pape lui-même; et lorsqu'elle veut séduire Jules II, elle lui offre par l'intermédiaire de Mathias Lang, l'évêque de Gurk, le légat pontifical, un vase d'argent « d'un grand poids, orné d'émaux précieux dont le sujet représente l'histoire de Romulus ». Tant de soins ne devaient point avoir pour effet d'amener la délivrance immédiate du marquis ; loin de le libérer, Maximilien et Louis XII allaient demander en otage le jeune fils d'Isabelle, celui qui devait être un jour le premier duc de Mantoue. Les lettres que la marquise écrivit à ce sujet sont pleines de ces cris du cœur que la pensée de la séparation d'un fils en son jeune âge arrache à la plus tendre des mères. Enfin, en juillet 1510, Jean-François fut rendu à la liberté par l'influence de Jules II ; mais celui-ci persista à réclamer le jeune prince comme

1. Voir, au sujet de la captivité du prince, la brochure : *Federico Gonzaga Ostaggio alla corte di Giulio*, par Alessandro Luzio. Roma, — a Cura della R. Societa Romana di storia patria, 1889. — L'auteur a cité les textes originaux sur lesquels nous nous appuyons.

2. Il s'agit ici du Triboulet qui fit les délices de François Ier.

otage, et, cette fois, au lieu de se plaindre d'une telle exigence de la part du pontife, Isabelle, mère intelligente et esprit politique délié, vit un véritable avantage pour l'héritier du trône à vivre quelque temps dans le Vatican, au milieu de ce qu'il y avait de plus brillant et de plus cultivé dans la péninsule. Son mari se trouvait alors à Bologne; elle y envoya le jeune Frédéric, et voulant garder par devers elle un souvenir de ce fils aimé, elle demanda à Lorenzo Costa, qui était dans la même ville, d'exécuter son portrait; mais Costa étant tenu de rentrer à date fixe à Mantoue, ce fut Francia qui le remplaça.

La correspondance nous permet de suivre les négociations relatives à ce sujet. Matteo Ippoliti, aux ordres de la marquise à Bologne, lui annonce, le 29 juillet, que le Francia a accepté la tâche et qu'il a déjà fait une esquisse d'après nature. Le 10 août, le portrait est entre les mains d'Isabelle, qui répond en ces termes à Girolamo Costa : « Il est impossible de voir un meilleur portrait et plus ressemblant; je m'étonne de voir qu'en si peu de temps l'artiste ait pu exécuter une œuvre aussi parfaite, mais on voit qu'il a voulu prouver toute la perfection dont il est capable. » Isabelle, en envoyant trente ducats d'or à Francia, lui demande de retoucher légèrement les cheveux, qui sont trop blonds. Cette toile, rapportée dans l'atelier de Francia pour faire la retouche, faillit ne jamais revenir aux mains de la marquise, et toute une correspondance s'engagea à propos de l'incident[1]. Le père de Frédéric, qui était encore à Bologne où le pape s'était rendu, ayant voulu montrer le portrait à Sa Sainteté et à plusieurs cardinaux, un certain Gian Pietro de Crémone, par les mains duquel la toile devait passer, assura l'avoir envoyée à Rome, et ne pouvoir la remettre à l'agent de la marquise. L'imbroglio dura quelques jours; le 20 novembre, Casio annonçait dans une lettre que la toile était retrouvée et qu'il avait fait à Francia les observations convenues. Le 12 décembre, l'artiste ayant reçu ses trente ducats des mains de Hieronymo, remercie la marquise en ces termes :

« Nous acceptons les trente ducats comme une munificence et un présent de Votre Seigneurie; la peine que nous avons prise en exécutant le portrait du seigneur Frédéric ne mérite pas un tel don. Nous restons votre obligé et votre serviteur pour la vie. *Apprenant que Votre Seigneurie désire une toile pour son* camerino, *s'il vous*

1. Tous les détails relatifs à l'incident que nous résumons sur les copies des originaux des dossiers d'Armand Baschet, sont relatés dans la brochure déjà citée d'A. Luzzio, avec les documents à l'appui.

plaît de la commander, nous commencerons après la Noël et apporterons à l'exécution toute la diligence possible, quoique nous ayons à soutenir une comparaison redoutable, mais Appelle et Parrhasius nous viendront en aide, et nous nous recommandons à Votre Seigneurie. — Francia, orfèvre à Bologne. »

Cette réponse au premier désir exprimé par la princesse est aussi nette que possible de la part de l'artiste. Mais nous avons dit qu'à partir de là une lacune de cinq années s'écoule jusqu'à la reprise des négociations. Un passage de la lettre suivante, adressée le 11 janvier 1511 à la marquise par le même Francia, prouve bien qu'à si longue échéance il s'agit toujours du même projet :

« J'apprends, Illustre Madame, par une lettre de Hieronymo Casio, que Votre Seigneurie serait heureuse *de me voir donner suite à l'exécution de cette toile du* camerino *qui m'a été commandée dans les temps passés* par l'intermédiaire de notre Casio. Que Votre Seigneurie me fasse parvenir la toile et sa mesure, et m'indique le côté de la lumière; je commencerai en toute diligence. — 11 janvier 1511. Francia, orfèvre à Bologne. »

A cette même date de 1511, Lucrezia Bentivoglio, amie de la marquise, ayant exprimé le plaisir qu'elle aurait à posséder un portrait d'Isabelle, avait décidé cette dernière à faire venir Francia à Mantoue. Nous l'avons vu reproduire, à la grande satisfaction de sa mère, les traits du jeune Frédéric, alors otage à la cour de Jules II ; il n'y avait donc point à douter du résultat que le maître de Bologne pourrait obtenir en peignant la marquise d'après nature. Isabelle céda d'abord à ce désir, mais tout d'un coup, sur l'instance de Lucrezia qui la pressait de s'exécuter, elle prit la plume et se rétracta : « Que Votre Seigneurie n'insiste pas davantage ; nous ne désirons pas que l'artiste vienne dans un tel but; la dernière fois qu'on a fait notre portrait, nous avons éprouvé un tel ennui de cette nécessité de rester ferme et immobile, que jamais cela ne nous arrivera plus... *Que Votre Seigneurie considère que nous ne saurions user de trop de précautions en recevant Francia, pour ne point offenser Costa; nous aurions bien de la peine à garder l'amitié de ce dernier, si nous agissions ainsi à son égard.* »

C'est dans le post-scriptum qu'Isabelle traduit sa secrète pensée, et c'est là, dans cette lettre, publiée par M. Venturi dans son étude sur Lorenzo Costa, que nous trouvons l'explication et de l'abstention de la marquise et de la non-exécution du tableau de Francia pour le *studiolo*. On n'oublie point qu'en effet Costa se serait trouvé

faire pendant à Francia dans cette retraite chère à Isabelle, et les appréhensions de la marquise nous prouvent clairement que Costa eût vu là un sujet de jalousie.

Francia, cependant, exécutera le portrait, mais il l'exécutera sans le secours du modèle, loin de Mantoue, aidé d'un document et des conseils de Lucrezia Bentivoglio qui se tient derrière lui. Voici, tirée de nos dossiers, la lettre d'envoi de l'œuvre, datée de Bologne, 25 octobre 1511 :

« Illustrissime Marquise. Nous envoyons le portrait de Votre Seigneurie ; nous l'avons exécuté avec le plus de diligence possible, aidé des conseils de Notre Mª Lucrezia Bentivoglio. Si l'œuvre n'a pas toute la perfection digne de Votre Seigneurie, elle devra pardonner à l'auteur... Nous nous recommandons sans cesse à Votre Excellence et nous vous offrons de la servir dans tous ses désirs et tous ses besoins... *Nec plura vale et vivas. — Francia Aurifex.* »

On remarquera la formule latine employée par l'artiste ; c'est la première fois que nous la rencontrons dans tout ce *carteggio* signé du nom d'un peintre ; mais Francia est un lettré ; il cite Appelle, Zeuxis et Parrhasius ; il adresse un sonnet devenu célèbre à Raphaël : « *Zeusis del nostro secolo.* » Il faut aussi constater, une fois de plus, que bien rarement les portraits des grandes personnalités de l'histoire exécutés par les plus célèbres artistes sont des œuvres peintes d'après nature. C'est la troisième fois que nous en avons la preuve pour l'image d'Isabelle, et, en réalité, nous n'avons de certitude absolue d'une exécution sur nature que pour l'œuvre de Léonard de Vinci, à laquelle celui-ci prête son prestige habituel, en prenant, il est vrai, la nature pour thème, mais en la transfigurant suivant son génie. Si on compare le fameux dessin de Léonard de Vinci qui figure dans la collection du musée du Louvre, celui dont les contours sont piqués à l'aiguille, avec le portrait peint par Lorenzo Costa dans la peinture célèbre *La Cour d'Isabelle d'Este*, qui figure au même Musée, on verra comment une même figure humaine, interprétée par deux artistes supérieurs, peut présenter deux sens différents, tout en y reconnaissant le même type et les mêmes traits essentiels.

La lettre d'envoi du portrait, signée du nom de *Francia Aurifex*, constate l'achèvement, le mode d'exécution et la livraison de ce dernier portrait d'Isabelle d'Este. C'est à Bologne qu'il était destiné ; c'est dans les collections privées de la famille Bentivoglio qu'il eût fallu en rechercher la trace ; mais le sort des Bentivoglio a été tout aussi tragique que celui des Este et des Gonzague ; comme

ALLÉGORIE, PAR LORENZO COSTA

Autrefois dans le *camerino* d'Isabelle d'Este, aujourd'hui au Musée du Louvre

eux, ils ont échangé leurs trésors dans des ventes volontaires, et ce n'est plus qu'un hasard heureux qui pourrait nous mettre un jour en face de ce portrait, où Isabelle, tout en se reconnaissant, déclare que le peintre l'a faite « plus belle que nature[1] ».

Quant au portrait de Frédéric, exécuté à Bologne par Francia, alors qu'il allait devenir l'otage du Vatican, c'est dans l'ensemble des collections de Charles Ier, dispersées dans toute l'Europe, qu'il faut certainement le chercher ; nous ne désespérons point de pouvoir l'identifier un jour.

Ici cessent les relations d'Isabelle avec Francia, relations qui avaient commencé en même temps que celles nouées avec Lorenzo Costa et par le même intermédiaire, celui de Bentivoglio ; mais Francia, homme excellent et éminent artiste, devait mourir le 5 janvier 1517, c'est-à-dire plus de vingt ans avant Isabelle, tandis que Lorenzo Costa resta vingt-huit ans au service des Gonzague et ne mourut qu'en 1535.

La marquise a aimé Costa ; nous avons vu qu'elle avait grand égard à son caractère et craignait de le froisser ; son époux Jean-François, dont il fut le vrai panégyriste, ne cessa jusqu'à sa mort de le combler de bienfaits, et le tint aussi en haute estime. Dès 1509, le prince lui donnait une maison à Mantoue ; en 1511, il le gratifiait de diverses terres dans les vicariats de Rovere et de Guastalla ; et chaque fois, il accompagnait ses présents d'un diplôme dont la teneur montrait tout le cas qu'il faisait de son peintre de cour[2]. Il fut sans doute moins en faveur à la cour du duc Frédéric, le successeur de l'époux d'Isabelle, et on vit Jules Romain prendre le titre de peintre de cour et de directeur des constructions ducales du vivant même de Costa ; mais l'âge avait glacé la main du vieux peintre des Gonzague, qui s'éteignit en 1535, à l'âge de soixante-quinze ans.

Costa orna de ses peintures Marmirolo, Revere et surtout la *Pusterla*, ou palais de Saint-Sébastien, et quelques années après avoir

1. « *Havendomi vui cum l'arte vostra facta assai piu bella che non mi ha facto natura, ringratiamo vui.* » Lettre de la marquise à Francia, le 25 novembre 1511.

2. Voici un de ces documents, le premier en date, extrait de l'ouvrage de Carlo d'Arco, *Artisti alla corte di Mantova*. Il a toute la valeur d'une lettre de naturalisation et, par sa teneur, atteste la sollicitude des princes pour les arts et les artistes : « *Cupientes Mantuam nostram claris viris esse repertum, Laurentium Costam, virum egregium alaeri ingenio præditum eximus, nostræ ætatis pictoribus parem non solum, verum plerisque superiorem, Bononiae civitate celebri nostri ascivimus, quem ne pœniteret hac migrasse decrevimus ipsum civilitatis privilegia decorare : item domum unam donamus.* »

peint *La Cour d'Isabelle* (n° 157, musée du Louvre, galerie italienne) pour le *studiolo* de la marquise, il exécutait encore, sur un sujet de l'*invention* de Paride Ceresara, la seconde toile qui fait pendant à cette dernière dans le même musée (n° 176 du catalogue Villot).

Il n'y a pas lieu de s'étonner de ne point rencontrer dans la correspondance d'Isabelle une allusion à cette seconde toile, dont le sujet reste assez vague pour nous. Sous le titre : *Un sujet allégorique*, le rédacteur du catalogue du musée du Louvre décrit ainsi l'œuvre : « A gauche, sur les bords d'un large fleuve, Apollon enseigne la musique à des nymphes; auprès de lui, un jeune homme tient un arc; plus loin, Orphée joue de la lyre et civilise les hommes. A droite, en avant d'un portique sur lequel on lit le mot *Comes* plusieurs fois répété, Mercure chasse les Vices. »

Tout le caractère du sujet, bizarre et compliqué, le mot *Comes*, qu'on lit effectivement cinq fois répété, jusque dans la frise de l'arc de triomphe; un air de parenté indéniable avec *La Cour d'Isabelle d'Este*, et des dimensions communes à cette toile et au tableau de Costa, acheté comme celui-ci par le cardinal de Richelieu, et passé de son château du Plessis directement au Louvre, constituent une série de preuves d'identité qui ne laissent subsister aucun doute sur la première origine du tableau et sur le nom du peintre qui l'a exécuté. Costa était alors à la cour de Mantoue; Isabelle le voyait chaque jour et communiquait sans cesse avec lui; cela suffit pour expliquer l'absence de tout document écrit et d'allusions dans la correspondance de cette époque. Mais si on se reporte au catalogue de 1665, c'est-à-dire à l'inventaire des œuvres qui se trouvaient encore à cette époque dans le *studiolo* d'Isabelle d'Este, où elles avaient échappé à la vente faite en 1627 par Vincent II, et au pillage de la Reggia, en 1630, par les soldats d'Aldringhen, on trouve, dans la description plus que sommaire de cet inventaire, où figure déjà le premier tableau de Costa, *La Cour d'Isabelle* (désigné simplement par ces mots : *Un quadro di pittura del Detto* (Costa) *con diverse figure dentro con verdure dentro et una Incoronatione*), le trait suivant très caractéristique, appliqué au deuxième tableau du maître : « *E piu, uno quadro a man sinistra, di mano di Lorenzo Costa, in lo quale e dipinto un archo triumphale, e molte figure che fano una Musica,* CON UNA FABULA DI LEDA. » Et si on jette les yeux sur la composition, au centre même, on voit Léda assise sur le sol, tenant le cygne entre ses bras.

Il ressort de tous ces documents, qui concernent les relations

d'Isabelle d'Este avec Mantegna, Pérugin et Lorenzo Costa, que le musée du Louvre a la gloire de posséder cinq des tableaux les plus importants parmi ceux qui ornaient les *camerini* d'Isabelle d'Este. Le projet de faire concourir Giovanni Bellini, Léonard de Vinci et Francia à la décoration du *studiolo* n'a pas abouti. Pas un de ces cinq tableaux n'a figuré dans la vente faite par Vincent II à Charles Ier.

Nous rappellerons que M. Edmond Bonnaffé, dans son volume intitulé : *Recherches sur les collections des Richelieu*, a donné toutes les pièces d'archives qui constatent que ces œuvres, achetées directement à Mantoue par le cardinal de Richelieu, et conservées jusqu'à la Révolution française dans le château du Plessis, en Poitou, ont été, par une convention faite entre l'État et les héritiers, transportées au Muséum qui venait d'être fondé par un décret de la Convention ; elles sont aujourd'hui groupées dans la galerie italienne, autour de la *Madone de la Victoire* de Mantegna, où le mari d'Isabelle, Gian Francesco, quatrième marquis de Mantoue, est représenté en armure, agenouillé devant la Vierge.

On peut donc avec toute sécurité replacer *en effigie* chacune de ces toiles dans les *camerini* d'Isabelle, au *Paradiso* de la *Reggia* de Mantoue ; nous nous sommes transporté récemment dans l'édifice, avec un habile décorateur, dans le but de replacer les grandes photographies, faites au Louvre par M. Braun, dans le cadre même où figuraient les tableaux ; nous espérons présenter au public, à l'occasion de l'exposition annuelle, un essai de cette restitution.

CH. YRIARTE

EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE M. CONSTANTIN MEUNIER

A « L'ART NOUVEAU »

Les vrais artistes sont rares et les expositions particulières, trop nombreuses, témoignent en général d'une insupportable prétention. Le principe cependant mérite d'être encouragé auprès de ceux qui utilisent leurs galeries à ce genre de manifestations isolées, car il arrive, par exception, que l'une d'elles offre un bel enseignement et fournit aux amoureux d'art ces émotions qui, pour être valables et garantes de la supériorité de quelque peintre ou sculpteur, ne sauraient être provoquées dans un contact fugitif et distrait. En somme, les Salons annuels sont d'agréables lieux de rendez-vous où, pour les besoins de la vie ordinaire et l'entretien des relations, s'établissent et se continuent, entre les exposants et les visiteurs, des rapports mondains fort utiles, mais peu artistiques. Ceci n'équivaut pas à dire que nos Salons soient à mépriser. En nous présentant, à chaque retour du printemps, un échantillonnage universel des tendances actuelles, sinon de l'art, du moins de l'esprit d'art, ils nous avertissent des directions prises et nous habituent à certains noms dont on aura un jour l'occasion de se souvenir pleinement ; mais il ne faut pas espérer en rapporter mieux que des notions suffisantes sur tous et incomplètes sur chacun. C'est dans une exposition particulière, et non pas ailleurs, que l'on peut se faire une opinion précise.

Tous les artistes ne souffrent pas au même degré de ces immenses rassemblements périodiques ; ceux qui ont des qualités brillantes y sont favorisés ; les talents graves, profonds, plus sincères qu'habiles, n'y trouvent aucun avantage. Il y a, dans l'œuvre des meilleurs, une unité de conception qui relie une chose à l'autre, la soutient, l'équilibre et lui prête un complément de prestige, tout en recevant elle-même un pareil bienfait. Le tableau ou la statue d'un maître semble presque toujours être un morceau détaché d'un monument. Le monument, c'est l'œuvre total. Un génie personnel étonne dans un fragment, il s'explique mal parce qu'il s'explique peu ; dans un ensemble, il triomphe.

L'ABATTEUR

Bronze, par M. Constantin Meunier

Grâce à l'exposition, indépendante de tout voisinage, d'une grande partie — en miniature, il est vrai — des œuvres de M. Constantin Meunier, nous allons enfin pouvoir nous définir l'artiste simple, robuste et classique qui eut, à Paris, une destinée assez variable. En 1886, au Salon des Champs-Élysées, il expose son *Marteleur* et n'attire pas l'attention, même des mieux avisés, autant qu'on l'affirme aujourd'hui. Nous revoyons cette statue dans les galeries de « l'Art nouveau ». Elle est puissante, avec un effet de lourdeur peut-être cherché, à moins que ce ne soit le dernier vestige d'une maladresse dont il ne reste plus trace dans les œuvres postérieures, et qui a disparu dans la réduction de ce sujet même, statuette colorée, vigoureuse, et souple en dépit du pesant vêtement de travail qu'il s'agissait de traiter. Donc, Meunier sculpteur ne fait d'abord pas grand bruit.

En 1889, à la section belge du pavillon des Beaux-Arts, dans l'Exposition universelle, on découvre tout à coup en lui un grand peintre, avec ses tableaux exécutés au pays noir, dans les borinages

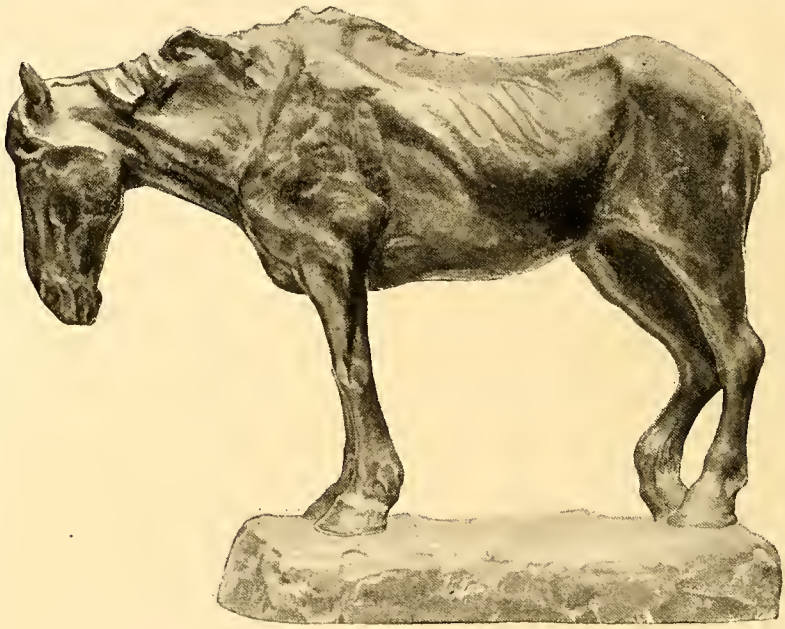
de la province de Liège. Sept années se sont écoulées depuis et, à cette époque, le clan des écrivains naturalistes, très tapageur, encore en lutte, décrochait toutes les armes qui s'offraient à lui pour le défendre. M. Octave Mirbeau, avec sa fougue coutumière et souvent imprudente, un peu apaisée maintenant, exalta bruyamment Constantin Meunier peintre. Celui-ci apparaissait à une génération de littérateurs férus de réalisme comme l'imagier de *Germinal*, bien qu'il n'eût rien de l'imagination ni du lyrisme de Zola. On oublia le sculpteur, si bien que, vers 1891 ou 1892, je ne sais plus quel envoi de haut-relief ou de figure fut une révélation, et l'on ne manqua pas de s'écrier que le peintre était à ses heures un beau sculpteur. Mais ce dernier a bientôt supplanté celui-là et, à présent, voici les choses remises en place. M. Constantin Meunier est un sculpteur. Quand il a fait de la peinture, il a désobéi à sa vocation, — et il a désobéi longtemps. Ce fut à la suite d'une de ces erreurs, de l'un de ces découragements de jeunesse, dont on revient et se relève un jour lorsqu'en pleine maturité toutes les forces de l'artiste, plus véhémentes et plus impérieuses, le rejettent dans sa route.

LE FAUCHEUR

Bronze, par M. Constantin Meunier

De dix-sept à vingt ans, il avait étudié la sculpture à l'école des Beaux-Arts de Bruxelles; mais, désolé de l'effroyable médiocrité des voies où ses professeurs le guidaient, il avait brisé son ébauchoir, espérant que la peinture lui permettrait de marcher dans des chemins moins battus. C'est alors qu'il devint le peintre des moines. Quelques

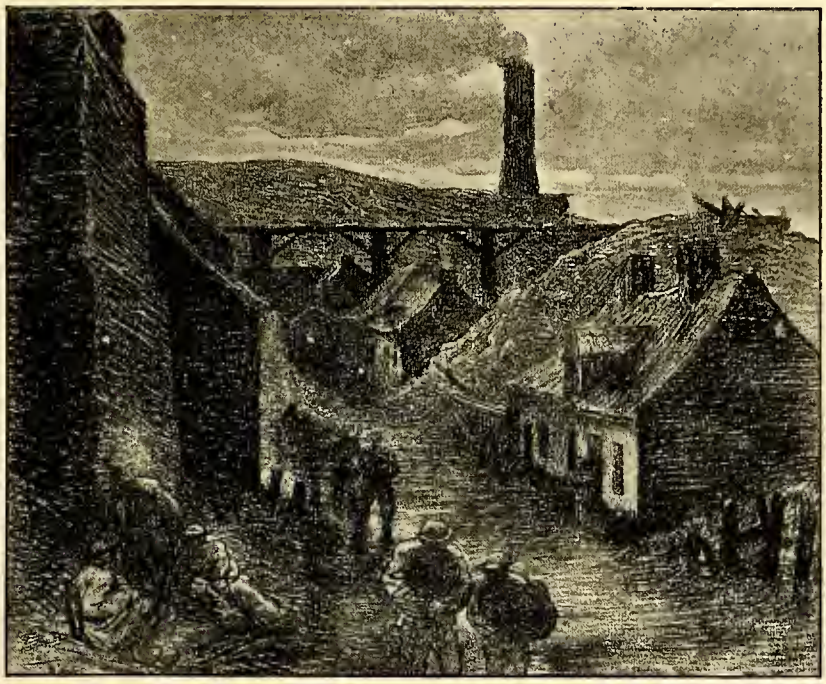
années passent ainsi, puis il abandonne le cloître et descend dans la mine. Des journalistes ont affirmé que M. Constantin Meunier avait manifesté dans cette circonstance un changement bien déterminé de direction. Ce n'est pas du tout croyable. Le fond ni les apparences de son art ne changent pas. Son sentiment est trop personnel pour que d'un âge à l'autre il le puisse modifier. C'est un même cœur douloureux et muet, une même imagination un peu sombre et surtout un même amour des belles attitudes simples, qui le mènent tour à tour à la mine et au cloître, sans que, dans le trajet, une révolution



VIEUX CHEVAL DE MINE, BRONZE, PAR M. CONSTANTIN MEUNIER

se soit faite en lui. Des corridors, des voûtes, des hommes silencieux, un vêtement uniforme, une discipline sévère, une vie sans soleil, voilà le cloître ; c'est aussi la mine. Ici, le coup amorti de la pioche dans la veine ; là, le talon assourdi de la sandale sur la pierre. Une seule différence : des personnages drapés, des religieux en froc, et d'autres, où les formes humaines s'accusaient déjà avec plus de caractère, des mineurs vêtus de la braie quelquefois collante et de la blouse courte, sans ampleur. C'est cette différence, peu importante pour ce qui est de l'essence même de l'art, mais considérable dans l'appropriation du sujet à un art spécial, qui l'a induit, je crois, à revenir à la sculpture, plein d'un espoir nouveau et confiant en ses

forces. Ayant repris la glaise et l'ébauchoir, par besoin de déshabiller l'homme de plus en plus et ne voulant pas de la nudité apprêtée du modèle à l'atelier, dans la suite, il regarde le travailleur des champs sous le soleil, l'ouvrier de la forge et de la verrerie dans son atmosphère étouffante, le débardeur et le portefaix du port dans la fatigue de son labeur. Quand, à son gré, il subsiste trop de vêtement encore sur son héros, il lui colle la braie aux jambes, la blouse au buste, et il n'est pas jusqu'aux souliers grossiers qui ne s'appliquent à l'orteil



COUR DE VILLAGE, DESSIN, PAR M. CONSTANTIN MEUNIER

et ne montrent la structure du pied comme le ferait un cuir souple de Russie.

Il ne faut pas beaucoup parler de la peinture de Constantin Meunier, tant de celle déjà vue antérieurement que de celle exposée à « l'Art nouveau ». Le sculpteur se reconnaît à la solidité du dessin, mais la couleur est pâteuse, gâchée d'un pinceau maladroit, terne ou parfois d'une aigreur sans éclat cependant et inharmonieuse. Ses dessins et ses pastels, — qui sont des dessins rehaussés de pastel, — lui sont très supérieurs, du moins quand il s'agit de croquis, d'esquisses ou d'impressions où la foule intervient, — tel l'*Exode*, page de

caractère, — car parfois ils sont académiques. C'est le cas du *Faucheur*. *Soir d'automne* et *Herscheuse*, aquarelles, ont le même défaut, d'autant plus regrettable qu'il y a dans ces deux morceaux une recherche d'interprétation symbolique qui les banalise, et un pareil reproche, en peinture, s'adresse aux *Mineurs à l'aube*. Étrange aventure arrivée à l'artiste qui avait déserté la sculpture par peur de l'académie, du convenu, de l'impersonnel. Le sculpteur est considérable. Les reproductions qui accompagnent ce texte et sont le meilleur commentaire de l'exposition de Constantin Meunier permettront d'achever

LE GRISOU, BRONZE, PAR M. CONSTANTIN MEUNIER

de le définir, si incomplètement que ce soit, d'une façon générale.

Quand on entre au musée de Bruxelles, dès le seuil du vestibule, deux groupes en bronze frappent la vue. Ils se trouvent, adossés au mur, de chaque côté de la porte donnant accès au hall qui abrite la sculpture contemporaine. Le groupe de gauche attire le premier l'attention. C'est le *Grisou*, dont la réduction en statuette est reproduite ici. Penchée sur un cadavre gisant de mineur au visage méconnaissable, au squelette puissant, une femme, impassible et muette dans son angoisse d'épouse ou de mère — qu'importe de préciser? — à qui le sinistre n'a plus laissé qu'une fragile espérance, interroge longuement ce qui subsiste des traits de la victime. Le spectateur de ce drame silencieux pense à Millet, comme il y pense encore devant

le *Semeur*. Une communauté d'inspiration et un pareil fonds de grandeur, de simplicité et de sentiment naturel unissent au grand peintre français le sculpteur belge, sans que ce dernier puisse encourir le blâme d'avoir imité; ce sont deux frères qui semblent élevés à l'école antique du fatalisme et dont l'un, Millet, est plus serein, et l'autre, Meunier, le frère cadet, plus tragique. Dans le *Grisou*, Constantin Meunier s'est montré fidèle aux lois mystérieuses de son art, et humain sans avoir été du tout sollicité par le semblant d'intérêt anecdotique

LE PORT, BAS-RELIEF, PAR M. CONSTANTIN MEUNIER

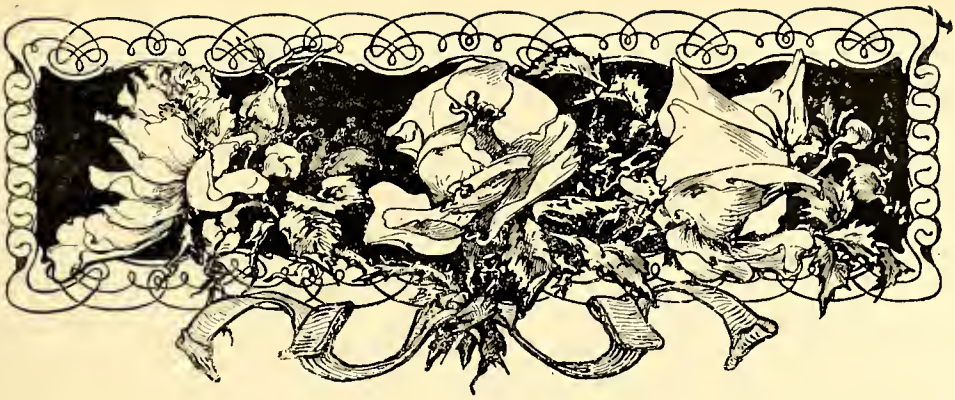
du sujet. C'est ainsi que les vrais artistes sont émus. Les maîtres seraient moins rares si la pitié et l'attendrissement étaient des vertus premières et initiatrices. La beauté de l'attitude, observée dans la réalité, a provoqué l'attention du sculpteur, et si, par hasard, quelque accident en a dérangé la composition, il s'est empressé d'y remédier. Vue à cette minute qui précède d'un temps à peine discernable le désordre du désespoir, cette femme, prête à tomber sur le cadavre reconnu du fils ou du mari, a le buste et les bras arc-boutés sur les genoux. Comme le statuaire a su coller ces bras au corps, de façon qu'ils ne troublassent point, par une ligne incidente, la grande ligne

du personnage ! Ayant voulu que l'expression et le caractère fussent dans la figure entière, dans le groupe, il n'a pas donné d'expression ni de caractère particuliers au visage. Il ne vient pas à l'idée de se baisser pour regarder impudemment la physionomie de cette créature douloureuse. M. C. Meunier procède toujours de la sorte. Le détail émouvant, si vulgaire en art, n'est jamais traité.

Si les conservateurs du musée de Bruxelles n'ont pas rangé ce groupe parmi les sculptures du hall, c'est, évidemment, qu'ils ont songé à la surprise du visiteur en présence d'un tel voisinage. Le *Grisou*, au milieu de tous ces Discoboles, de toutes ces Diane, Vénus ou Léda, qui ont pour auteurs ceux-là mêmes qui eurent le tort de désespérer le jeune élève d'autrefois, copistes froids de l'antique, serait certes dépaysé.

Si différent que soit M. C. Meunier de ses professeurs des Beaux-Arts, c'est lui, et non pas eux, qui se rapproche des maîtres par l'impression donnée. Ce qui prouve que, pour donner cette impression de la grandeur, il ne suffit pas d'imiter les œuvres des antiques dans leur facture et dans leur plastique, mais il faut regarder, comme eux, la nature. « La nature, disait Rodin, il n'y a qu'Elle et l'on ne fera jamais autre chose que de la copier; *seulement*... il n'y a que les artistes qui la voient. » C'est un antique, le mineur qu'a observé M. Constantin Meunier, c'est Mercure lui-même. Cette vision du Mercure, telle que me l'avait évoquée le sculpteur, je l'ai eue, vive et profonde, chaque fois que j'ai fait une excursion au pays noir. Et je suis descendu dans la terre avec ce Mercure, qui porte une lampe en guise de caducée et dont les ailes des talonnières et du chapeau ont été coupées par une main sacrilège. Ne pouvant plus courir les cieux, il explore à présent les souterrains, sans cesser d'être beau, malgré moins d'agilité et d'entrain. Pégase, devenu le *Vieux cheval de mine*, n'a-t-il pas aussi conservé de la noblesse dans la résignation à sa déchéance et à sa décrépitude ?

JULIEN LECLERCQ



CORRESPONDANCE DE VIENNE

ANS le courant de l'été dernier, comme de tous les étés précédents, les Salons et le cycle des représentations wagnériennes à Munich ont amené à l'Athènes de l'Isar une foule d'étrangers. « L'affluence a été si considérable, que les hôtels refusaient du monde et que l'on avait de la peine à se loger »; c'est le refrain que l'on entend toutes les années à pareille saison dans la capitale bavaroise. Quant aux Salons, on en peut dire sans injustice qu'ils étaient tous analogues — quoique d'une moyenne bien inférieure — à ceux de 1894. Nous qui n'avons pas à nous occuper ici des *moyennes*, nous retrouverions, comme exceptions marquantes — autre refrain obligé des étés à Munich — des Bœcklin, des Stuck, des Herkomer semblables aux Bœcklin, aux Stuck, aux Herkomer de l'an passé, ou du moins qui ne nous apprendraient rien de nouveau sur MM. Bœcklin, Stuck, Herkomer, etc. Mieux vaut donc réserver toute la place dont nous disposons à certaines expositions particulières qui se sont succédé à côté des grandes expositions officielles un

peu partout, et nous ont offert l'occasion de mieux nous rendre compte de certaines personnalités artistiques intéressantes.

L'Exposition ethnographique tchéco-slovaque de Prague a été l'une des plus merveilleuses exhibitions d'art populaire à laquelle nous ayons jamais assisté, et la réussite de cette manifestation patriotique a dépassé toutes les prévisions. Les spécialistes de la broderie, comme à la précédente exposition ethnographique slave de Moscou, y eussent trouvé matière à des travaux fort curieux. Souhaitons qu'une occasion se présente un jour de pouvoir comparer les travaux rustiques des populations sud-slaves, bulgares, roumaines et grecques. Car alors seulement il sera possible d'établir le plan logique d'une histoire, d'une géographie de la broderie populaire chez les peuples chrétiens d'Orient, en opposition à l'histoire beaucoup moins compliquée de la broderie chez les peuples musulmans. Au point de vue tout différent qui nous importe ici, il convient de signaler deux peintres tchèques qui ont trouvé à l'exposition de Prague l'occasion de manifester leur talent : MM. V. Hynais et J. Uprka.

M. Hynais, recteur de l'Académie des Beaux-Arts, a doté le Théâtre National de Prague d'une œuvre de grand style, à laquelle les Tchèques reprochent seulement de n'avoir rien de national. Ils n'ont heureusement pas pu en dire autant de l'affiche très savante, très simple et de fort bon goût, que M. Hynais a composée pour leur exposition. Là tout est national, les types et les costumes, le champ tricolore aux couleurs de la Bohême, que l'on osait arborer pour la première fois depuis bien longtemps, sur lequel le groupe très décoratif des trois paysans se détache, et jusqu'aux ornements du cadre, strictement copiés sur ceux de certaines broderies paysannes tchèques. Le dessin de M. Hynais est toujours impeccable, comme il convient à un recteur d'Académie des Beaux-Arts et surtout à l'un des meilleurs élèves de Paul Baudry. Son coloris a des finesses grises très particulières ; c'est le cas dans ce *Jugement de Pâris* exposé à Vienne l'été dernier, où toute la joie des couleurs printanières était atténuée, de façon à ne rien enlever de sa distinction au groupe principal des trois femmes, par l'ombre légère d'un nuage furtif passant au zénith.

A l'encontre de M. Hynais, qui est en somme plus parisien que tchèque, — ses décorations pour le théâtre de la Burg à Vienne en témoignent — l'exposition de Prague nous a révélé en M. J. Uprka un vrai peintre du peuple morave et slovaque. Les costumes populaires très hauts en couleur font son affaire. Il a l'amour de son pays au suprême degré et a le don de faire partager son enthousiasme. Tels de ses tableaux, marchés ou fêtes populaires, ont l'aspect de corbeilles de roses de toutes les nuances, de prairies en fleurs. Plus question de nus habilement sentis, de lignes précieusement équilibrées; en revanche, un don de vie extraordinaire, une palette flamboyante et des tonalités de rouge s'accommodant les unes des autres en criant à qui mieux mieux, tout à fait originales. Disons toutefois que le dessin, là non plus, n'est jamais pris en faute; mais forcément, du fait des sujets auxquels il s'attaque, il doit tenir compte du costume plus que du nu. Allez faire sentir une académie sous un corsage de peau de mouton chargé de mosaïques de cuir de différentes couleurs et sous dix-huit ou vingt jupes superposées au point de faire ressembler un corps plutôt à une monstrueuse fleur tropicale qu'à une femme. M. J. Uprka se rattrape avec les visages de ses femmes — il en est d'exquis — et avec les hommes, dont les pantalons col-

lants, la martiale allure et les traits énergiques sont bien faits pour passionner un artiste soucieux des derniers types ethnographiques fortement accusés de notre Europe.

Des Slovaques des Carpathes aux Roumains, il n'y a qu'un pas. Bucharest a eu l'exposition des œuvres de son peintre national, M. N. J. Grigoresco. Cet artiste mériterait une réputation européenne. Il a connu Millet, Rousseau, Diaz, Daubigny. Il a passé du métier de *zougrav* (peintre d'images religieuses et décorateur d'églises) qu'il pratiqua d'abord en Roumanie, sous le prince Couza, à la libre éducation devant la nature, en compagnie des maîtres, dans la forêt de Fontainebleau. Plus tard, il a partagé son activité entre la Bretagne et la Roumanie, où depuis quelques années il est installé, solitaire, à la campagne. On pourrait le mettre au nombre des grands paysagistes français du siècle, et si on ne l'ose, la faute en est, non point à son art, mais au fait qu'il est le seul peintre national roumain. Son œuvre est un résumé complet du pays et de la vie populaire entre le Danube et les Carpathes, et c'est en plus toute la poésie de ces magnifiques contrées, où l'ampleur de l'horizon et la mollesse des lignes montagneuses sont absolument inoubliables. Les proverbes même consacrent la lente et persuasive prise de possession sur le cœur des passants qu'exercent ces vallées d'un charme pastoral et arcadien et ces grandes plaines, où voltige et palpite l'âme des barbares tombés sur la route d'Occident lors des invasions, où campent, dans l'infini poudreux et grillé, les familles tziganes qui le soir, autour de leurs feux de camp, fourniraient matière à eaux-fortes rembranesques, dans lesquelles des groupes de statuettes antiques remplaceraient les tas de miséreux hollandais ou juifs. La peinture de M. Grigoresco opère un peu avec le même charme que le pays. On a dit de lui que la Roumanie n'a pas besoin d'autres peintres tant que cet artiste vivra, qu'il suffit à sa gloire et vaut une école. Depuis longtemps, en effet, il s'est attaché uniquement à la célébration de sa patrie et n'en a jamais aimé et peint que le peuple et le paysage, un ou deux portraits de souverains exceptés. Avant lui, la Roumanie avait bien été peinte et dessinée par Raffet et Schrayer, mais ceux-là n'étaient que des voyageurs pressés. Il y a de la vie, une palpitation du cœur et des nerfs roumains, et d'un Roumain pur sang, dans le talent de Grigoresco ; son œuvre fait en quelque sorte partie du pays, comme autant de paysages et de paysans de plus. Pour la facture, cet artiste a conservé la grande tradition de l'école de Barbizon. Il aura ainsi, outre l'intérêt artistique pur de son œuvre, celui de nous léguer tout l'héritage d'un pittoresque qui meurt, toute la Roumanie qui s'en va, gâtée par les chemins de fer, les écoles organisées modernement, le militarisme et les maisons-modèles proposées par la dynastie nouvelle à l'imitation des paysans de ses domaines. En effet, la Roumanie humble et ignorée, les vallons perdus dans la montagne et les enfants errants dans les champs fleuris, garçons en chemises blanches, fillettes engainées dans de lourdes et fermes broderies rouges ou noires, la taille prise dans des loques brodées, au contraire étonnamment diaphanes, M. Grigoresco les a exaltés en une allégresse de lumière et de plein air, avec une naïveté et une jeunesse de vision, une sincérité et une honnêteté de procédé, qui le mettent sans conteste au nombre des artistes les plus foncièrement durables de notre temps. En 1877, pendant la guerre d'Orient, le peintre suivit l'armée roumaine,

parallèlement à M. Vereschaguine dans l'armée russe. Comme M. Vereschaguine, il y apprit l'horreur du carnage et en rapporta de fort bonnes peintures militaires, dispersées un peu partout en Roumanie, et dont le morceau capital, l'*Assaut de Smârda*, se trouve à la mairie de Bucharest. C'est une bataille peinte à la façon du Waterloo de Stendhal et de certaines scènes d'Erckmann-Chatrian, c'est-à-dire *vue par les yeux du soldat*, et non point comme chez les classiques du genre, par les yeux du général en chef... victorieux.

Nous laisserions totalement de côté le Salon viennois, comme ceux de Munich, si nous n'avions pas à y signaler l'apparition de quelques talents neufs. C'est M. Veith, avec son *Enlèvement d'Europe*, un peu superficiel, mais heureux, gracieux, souriant et rose comme une scène de ballet viennois, et avec son tableau votif pour l'église de Retz ; M. Robert Russ, avec son *Calvaire* sur un socle de rochers très arides, dominant dans la lumière argentée les plaines de Moravie ; c'est son frère, M. Franz Russ, avec un joli *Intérieur de chapelle* rococo ; M. Rudolph Ribarz, qu'il faut signaler chaque année, avec sa *Marie-Thérèse* se promenant sur la terrasse de Schlosshof, le célèbre château du prince Eugène qui eut la gloire d'être peint par Canaletto. J'ai déjà cité M. Hynais et son *Jugement de Pâris*.

Toutefois, tandis qu'à Munich le niveau général était un peu inférieur à celui de 1894 à la Sécession aussi bien qu'au Palais de Cristal, à Vienne, il semble s'être un peu élevé. Pour parler net, cela est dû aux envois des Autrichiens habitant Munich, sinon à ceux des Tchèques et des Polonais.

M. Tomec nous apparaît un des paysagistes les plus en progrès et les mieux doués du groupe tchèque ; c'est un passionné, qui a ces tendresses des forts, infiniment plus douces, plus veloutées, plus profondes que celles des timides. De lui, voici un tableau que les Viennois qualifiaient de fou : des terres de labour, pareilles à une mer noire, se brisent contre la large berge d'une colline fauve, au-dessus de laquelle court un orage formidable, bleu léché de flammes pourprées, tranchant sur un ciel violet. Des corbeaux s'envolent, comme effrayés du cataclysme céleste qu'un vent violent déchire et roule tumultueusement. En opposition à cette Bohême lugubre des environs de Kœniggrætz, voici un autre tableau, qui est toute la Bohême des très sereines soirées de printemps : quelques maisons paysannes sur un massif de montagne pelé et raviné, ardoisé et violacé. Quelques notes vertes de peupliers et de prairies soutiennent la colline, qui dort sous un ciel citrin d'une douceur infinie. Le tout donne cette impression d'idylle tragique, — dans un pays qui a été l'un des grands champs de bataille du monde moderne, — qui est un peu le *basso ostinato* de tout ce pays tchèque, où la gaieté même est mélancolique et le sourire plein d'amertume.

Le baron Th. de Ehrmanns est un aquarelliste tout à fait personnel, dont les sous-bois verts et gris, et le rocailleux et pluvieux vallon de Bukovine, prouvent autant de tempérament que d'amour du paysage montagnard. Il a, avec le plus parfait naturel et une spontanéité toute fraîche, la sûreté, la sobriété et la miraculeuse souplesse simple, à laquelle tant d'aquarellistes n'arrivent qu'après des centaines d'essais et le gaspillage de bien des *blocs*.

On a dit beaucoup de mal, dans la capitale autrichienne, de M. Stanislas Radziejowski, de Cracovie ; mais le mal qu'on dit d'un artiste, à Vienne souvent plus qu'ailleurs, est une preuve de sa véritable valeur. Pendant qu'en littérature,

M. J. H. Rosny créait les capricieuses et captivantes populations aquatiques de sa *Nymphée*, le peintre polonais concevait une *nixe* des étangs, non pas tout à fait selon les formules, mais selon l'enseignement de Bœcklin : *créer le fantastique selon la logique de la réalité*. Ladite nixe doit donc nécessairement tenir des habitants des eaux et avoir des analogies avec le nénuphar et le crapaud. M. Radziejowski est arrivé ainsi à créer un monstre naturaliste de la plus savante drôlerie et d'une plausibilité tout à fait concordante avec le haut intérêt d'art de son paysage aquatique, si finement observé, si largement rendu.

Mlle Olga de Bosnanska est non seulement une portraitiste d'une curieuse psychologie, à la Carrière, mais elle vient de réaliser, en sa petite fille blonde et blême aux yeux étranges et inquiétants, gouttes d'encre qui semblent déborder sur une face blafarde, l'idéal moderne d'une créature de Mæterlinck. C'est une enfant énigmatique, à rendre fous ceux qui la regarderaient trop. Mélisande à six ans et née dans l'aristocratie de quelque grande ville d'aujourd'hui, telle apparaît cette fillette sinistre, blonde et blanche à faire frémir.

Il est d'usage, au *Künstlerhaüs* de Vienne, qu'une exposition au moins demeure ouverte pendant la période des vacances; c'est ce qu'on appelle l'exposition d'été. Elle a pour but de permettre aux étrangers de constater la continuité d'une certaine vie artistique dans la capitale autrichienne. Cette année, on avait déterré les œuvres d'un aquarelliste mort il y a vingt ans et complètement oublié depuis bien longtemps, Thomas Ender, qui a peint les plus beaux sites de l'Autriche en une énorme série d'aquarelles dont aucune n'est sans mérite et dont beaucoup feraient encore honneur à un artiste d'aujourd'hui. Le *point de vue* surtout a vieilli. Il s'agit en effet, chez Ender, de panoramas, de sites complets, comme on les aimait il y a cinquante ans, surtout en pays alpestre, sous le règne de Calame et de Diday : deux montagnes et la perspective d'une vallée entre elles, une colline couronnée de ruines, une gorge où un torrent furieux écume sous des ponts, des galeries et des moulins. A mettre à part toutefois, comme exceptionnels : la place du marché de Schæssbourg (Segesvar), en Transylvanie ; une petite marine, pochée avec une hardiesse incroyable pour l'époque en Autriche, des vagues d'outremer sous un ciel gris très orageux, très boueux, où un petit bateau à vapeur est enlevé comme une plume par les vagues ; la ruine de Guttenberg et divers sites pris à Wollfürt, à Brixlegg, à Ems, près du Dornbirn et Gallenkirchen. Il suffirait de ces sept aquarelles pour que le nom de Thomas Ender ne périt point. Et comme sa vie nous semble bien d'un autre âge et nous reporte à d'autres mœurs !

Cet artiste, tout à fait autrichien, était né dans le bon vieux Vienne, dont plus rien ne subsiste, le 3 novembre 1793, avec un frère jumeau, Jean, qui a décoré d'une fresque le fond d'une chapelle latérale de Saint-Étienne. Toujours la même histoire : en 1805, l'enfant, âgé de douze ans, entre, contre la volonté de ses parents, dont les ressources étaient trop médiocres pour lui payer des études, à l'Académie des Beaux-Arts de Sainte-Anne, où il travailla sous la direction de Füger, le peintre de la Messiade. Il eut particulièrement pour maîtres F. Mœssmer et Steinfeld. Il connut la faim et se mit à vendre aux amateurs des paysages à la gouache, dessinés surtout au Prater. Encore aujourd'hui, à Vienne, les jeunes artistes ne meurent jamais d'inanition s'ils savent se résoudre à bacler quelques vues de Vienne. De nuit, il faisait sa partie de violon, au beau milieu d'un orches-

tre populaire, au café du *Coq de bruyère*, dans la rue des Orfèvres, une taverne à la vieille mode. Enthousiaste de Claude Lorrain et de Ruysdaël, comme il convient à un paysagiste, il apprit en les copiant à les retrouver dans la nature. Le 22 août 1810, un décret, signé de Sonnenfels et de Doblhoff, lui accorde à l'Académie le prix de dessin en paysage. De 1810 à 1812, il fait, sac au dos, des voyages d'études dans la région du Schneeberg, puis dans la Styrie et le duché de Salzbourg. En 1816, il parcourt, pendant plusieurs mois, en tous sens, le Tyrol, toujours à la façon de Tœppfer et de Calame. Le 12 février 1817, l'Académie de Vienne lui décerne enfin le premier grand prix de peinture en paysage. Le plus considérable événement de sa vie fut un voyage au Brésil. A cette époque-là, c'était plus qu'une aventure, et l'on faisait son testament pour s'y préparer. Sur la recommandation du prince de Metternich, Thomas Ender fut adjoint à l'expédition partie de Vienne le 28 mars 1817, pour accompagner outre mer l'archiduchesse Léopoldine, fille de l'empereur François Ier, mariée au prince Don Pedro, plus tard empereur. Il s'agissait de rapporter au père de la jeune archiduchesse un grand ouvrage encyclopédique sur le pays où cette princesse allait être appelée à régner. Ender y devait collaborer en tant que paysagiste. L'archiduchesse s'embarqua à Trieste sur la frégate *Augusta* et le peintre, le 9 avril 1817, sur la frégate *Austria*. Il ne revint, sa tâche accomplie, qu'à la fin de l'année suivante, rapportant une ample provision de documents et quelques œuvres considérables, telles que celles que conserve le musée de l'Académie des Beaux-Arts. Toutefois, avant de rentrer, il visita la Grèce et Constantinople ; puis il fut entraîné jusqu'à Sébastopol et revint par le Danube, rapportant de ces contrées encore vierges de toute atteinte de dénationalisation cosmopolite, une suite de cent cinquante aquarelles du plus haut intérêt, curieuses à comparer aux dessins de Raffet pour le prince Demidoff. De 1819 à 1822, comme pensionnaire de l'Académie, il parcourt le littoral dalmate, et dès lors il est lancé. Les commandes les plus agréables pour un paysagiste de son temps, celles qui forcent à courir par monts et par vaux, pleuvent sur lui. Pour le prince de Metternich, entre autres, il exécuta douze vues de Vienne, du Prater et des rives du Danube.

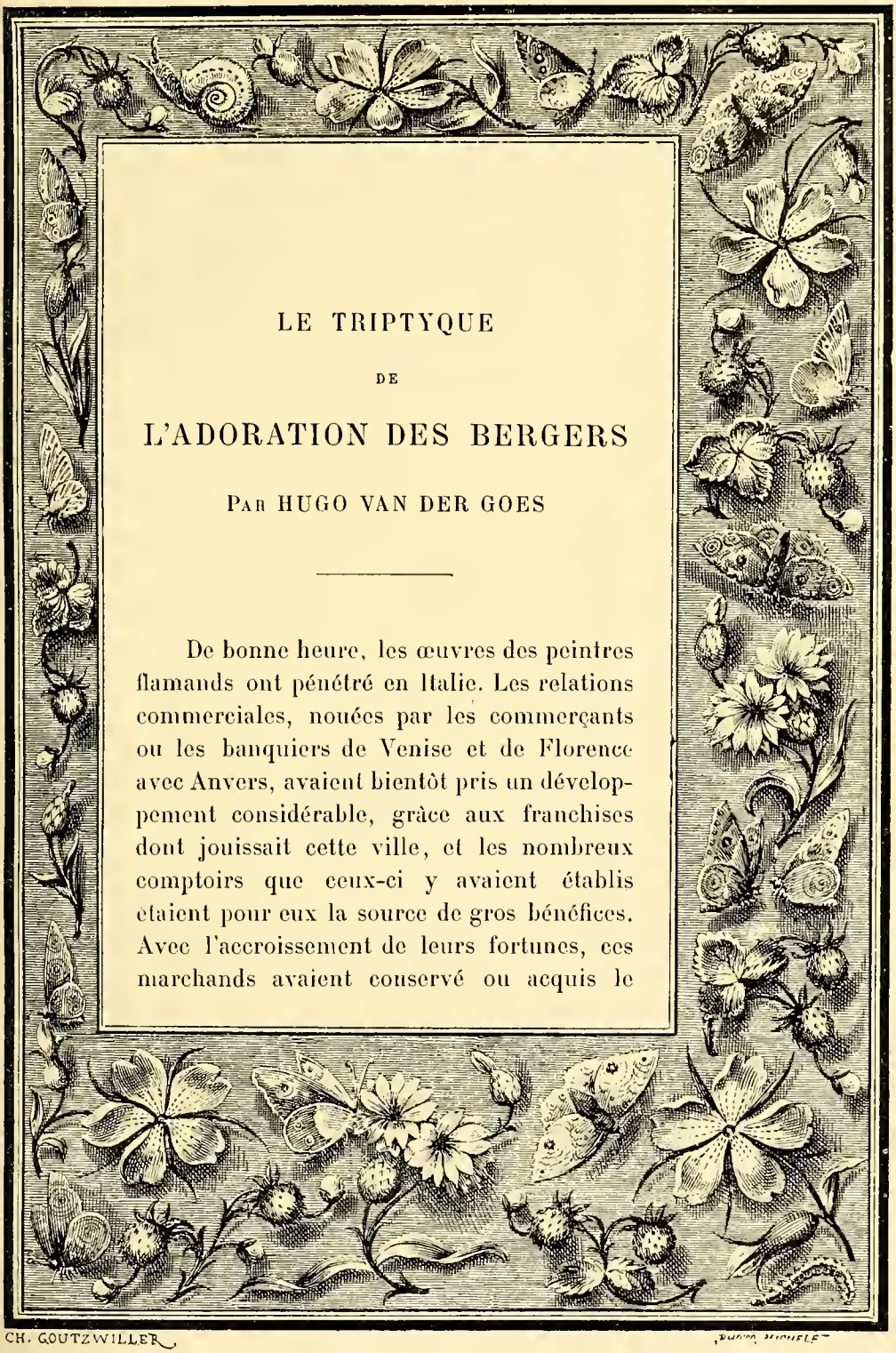
Enfin, en 1826, Ender se rend à Paris ; selon son habitude, il voyage ou à pied ou sur des chars de rencontre. Paris ne l'émeut point, et le paysage qui y sévissait alors le laissa froid. Il était trop naïvement sincère pour en être influencé. A son retour, il est occupé en Tyrol par le légendaire *amoureux du Tyrol*, l'archiduc Jean. Puis, en 1836, il acquiert des titres officiels à l'Académie de Vienne, devient professeur, est nommé conseiller impérial, reçoit des décorations. Dès lors il demeure stationnaire. La période héroïque et pittoresque de sa vie est close ; il s'endort sur ses lauriers et jouit des beaux souvenirs que lui ont laissés ses voyages. Il meurt le 28 septembre 1875. On peut dire de lui qu'il a été le type du peintre paysagiste tel que le comprenait la première moitié du XIXe siècle. C'est le Calame à l'aquarelle du pays autrichien.

WILLIAM RITTER

(*La fin prochainement*)

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. G. PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



LE TRIPTYQUE

DE

L'ADORATION DES BERGERS

PAR HUGO VAN DER GOES

De bonne heure, les œuvres des peintres flamands ont pénétré en Italie. Les relations commerciales, nouées par les commerçants ou les banquiers de Venise et de Florence avec Anvers, avaient bientôt pris un développement considérable, grâce aux franchises dont jouissait cette ville, et les nombreux comptoirs que ceux-ci y avaient établis étaient pour eux la source de gros bénéfices. Avec l'accroissement de leurs fortunes, ces marchands avaient conservé ou acquis le

CH. GOUTZWILLER

PHOTO MICHELE

goût des arts, et une partie de l'argent qu'ils gagnaient si rapidement était souvent consacrée par eux à des achats de tableaux. Les dimensions, en général assez restreintes, de ces tableaux les rendaient facilement transportables, et leur fini précieux, aussi bien que l'éclat de leur coloris, provoquaient l'admiration des amateurs. Le charme d'intimité que ces derniers trouvaient aux compositions religieuses des artistes de cette région, la scrupuleuse ressemblance des portraits exécutés par ceux-ci, permettaient aux étrangers fixés dans les Flandres d'envoyer aux membres de leurs familles demeurés au delà des monts de pieux souvenirs qui leur rappelaient les absents. Ces peintures constituaient d'ailleurs une véritable révélation pour les peintres italiens qui les voyaient. Une façon si nouvelle de comprendre la nature et d'en reproduire avec une amoureuse perfection les moindres détails, était bien faite pour exciter leur curiosité. Aussi, avec le temps, les ouvrages des van Eyck, de Rogier van der Weyden, de Memling, de Juste de Gand et des autres primitifs, ne laissèrent pas d'exercer sur eux une influence positive, en attendant que, par une juste réciprocité, les Flamands et les Hollandais vinssent en foule, à leur tour, demander des enseignements à leurs confrères d'Italie.

C'est à Thomas Portinari, représentant des Médicis à Bruges, qu'est due la commande faite à Hugo van der Goes d'une importante composition destinée à l'hôpital de Santa Maria Nuova de Florence, fondé par un des ancêtres de Thomas, Falco Portinari, le père de la Béatrice du Dante. Il ne s'agissait plus, cette fois, d'un tableau de chevalet, mais d'un triptyque de très grandes dimensions, encore exposé aujourd'hui dans le petit musée de cet hôpital. De chaque côté du panneau central, représentant l'*Adoration des bergers*, les volets latéraux nous montrent, dévotement agenouillés aux pieds de leurs saints patrons, à gauche le chef de la famille avec ses deux fils ; à droite — c'est le volet reproduit par l'habile burin de M. Payrau, — la femme de Portinari et sa petite fille. Ces divers personnages sont d'une taille un peu au-dessous de la réalité ; les saints, au contraire, sont de grandeur naturelle. Un caractère saisissant de vie et de ressemblance éclate dans les portraits. La femme, vêtue d'une robe de couleur foncée et de coupe presque monacale, est coiffée d'un hennin, au sommet duquel est attaché le long voile.

Bien que plus élégant, l'accoutrement de la petite fille est cependant encore assez simple, et son gracieux visage, encadré par les cheveux blonds qui s'échappent de sa coiffe, est charmant d'ingénuité

et de candeur. Le peintre a réservé pour la sainte Madeleine toutes les richesses d'un costume qui rappelle la vie de l'ancienne pécheresse : sa robe de lampas gris, ornée de dessins d'or, est recouverte par une sorte de tunique flottante de soie blanche, également brodée d'or. Elle tient en main le vase de parfums traditionnel, et si son attitude cambrée, avec le ventre saillant, est bien conforme à celle que les artistes du moyen âge ont souvent donnée à leurs figures féminines, sa physionomie, du moins, est très personnelle et atteste clairement que nous sommes ici en face d'un portrait. La sainte Marguerite, placée à côté d'elle, reproduit assez exactement un type cher à van der Weyden et à Memling, avec sa taille très svelte, l'ovale très allongé de son visage, sa bouche petite, son front dégagé un peu bombé et ses yeux à demi baissés. Elle porte un livre de prières et une petite croix, et son pied repose sur la tête du monstre légendaire à la voracité duquel elle a été livrée, animal bizarre, aux gros yeux menaçants, dont la gueule entr'ouverte est garnie de crocs aigus.

Derrière ces quatre personnages, dans un paysage coupé de vallons et de rochers, sont figurés plusieurs épisodes empruntés sans doute à l'histoire de sainte Marguerite. Des seigneurs à cheval et des Orientaux montés sur des chameaux chevauchent à travers cette campagne, où, çà et là, quelques arbres élancés dressent sur un ciel d'automne le lacis compliqué de leurs branchages nus, parmi lesquels perchent de minuscules corneilles. Tout cela d'un dessin très scrupuleux, très sincère, d'une couleur pleine, grave et savoureuse, d'une finesse d'exécution surprenante, sans minutie cependant, car l'ampleur de la touche est toujours en rapport avec les dimensions de ce bel ouvrage. Une lumière égale et discrète enveloppe tous les objets, nous les fait voir sans aucun subterfuge, mais avec des atténuations habilement graduées, suivant leurs distances respectives, depuis les premiers plans jusqu'aux lointains. Partout se révèle cet amour extrême de la nature qui, profitant de toutes les ressources mises à sa disposition par les procédés nouveaux, excelle à rendre la variété infinie des objets avec l'apparence qui leur est propre : fourrures, étoffes diverses, bijoux, qui paraissent comme ciselés en relief, fines chevelures et fleurs diaprées. Dans le panneau central, des lys, des ancolies, de beaux iris blancs étalent les tissus délicats et diaphanes de leurs corolles, avec une fraîcheur et une grâce auxquelles, plus tard, les peintres spéciaux n'atteindront jamais. Soutenu par la réalité, le pinceau de l'artiste montre une souplesse extrême pour rivaliser avec

elle. Mais c'est dans les figures des saints que se révèle le mieux toute sa puissance, notamment dans le mâle visage du saint Mathieu et dans son costume sévère, dont les tons verdâtres du manteau forment avec le rouge de la tunique une harmonie superbe. Bien que van Mander vante, et non sans raison, chez van der Goes « le pudique maintien, la douce et modeste physionomie » de ses femmes, elles ont cependant moins de grâce que celles de Memling, son contemporain ; mais sa conscience, sa probité, ses scrupules de perfection sont pareils. A voir ces œuvres exquises, d'où s'exhale une si bienfaisante impression de calme et de sérénité, on les dirait faites au milieu du recueillement et de la sécurité de la paix la plus profonde, tandis qu'elles ont été peintes pendant les agitations et les misères de cette période troublée qui correspond au règne toujours guerroyant de Charles le Téméraire.

C'est à M. Alphonse Wauters que nous devons les quelques renseignements exacts qui ont été recueillis sur notre peintre[1]. Van Mander, d'ailleurs assez mal informé sur son compte, le dit élève de Jan van Eyck ; mais cette assertion est peu probable, car l'activité artistique de van der Goes ne commence guère que vers 1450, et van Eyck était mort dès le milieu de l'année 1440. Si l'on ignore encore la date de sa naissance, on sait du moins qu'il était originaire de Gand, et dans son poème *La Couronne de Marguerites,* Jean Le Maire cite, parmi les peintres célèbres de ce temps, « Hugues de Gand qui tant eut les tretz netz ». Son nom se trouve aussi sur les listes de la gilde de Saint-Luc de cette ville, dont il devint le doyen de 1473 à 1475. Nous le voyons également concourir aux décorations de Gand, exécutées à l'occasion de la *Joyeuse Entrée* du Téméraire et au moment des fêtes du mariage de ce prince. Ses œuvres, aujourd'hui très rares, sont alors très recherchées, et sa réputation, qui s'est étendue au dehors, le désigne au choix du magistrat de Louvain pour une expertise. Il semblerait que, dès lors, sa vie fût nettement tracée et qu'il n'eût plus qu'à continuer, avec un succès croissant, la pratique active de son art, quand, tout à coup, cédant à l'appel de la grâce, il abandonne le monde pour entrer dans le couvent des Augustins de Rouge-Cloître, où l'un de ses frères s'était déjà retiré, en pleine forêt de Soignes, dans ce pays pittoresque semé d'étangs, et parmi ces ombrages séculaires où la légende rapporte que saint Hubert vit apparaître le cerf portant entre ses bois une

1. *Hugo van der Goes, sa vie et ses œuvres*, par A. Wauters. Bruxelles, 1872.

Hugo van der Goes pinx. J. Payrau sc

VOLET DE DROITE DU TRIPTYQUE "L'ADORATION DES BERGERS"

(Musée de Santa Maria Nuova, à Florence)

Imp. A. Salmon & Ardail, Paris

croix miraculeuse. La célébrité de l'artiste l'avait suivi dans cette solitude, et une chronique, rédigée par un moine qui faisait son noviciat en même temps que van der Goes[1], raconte qu'à raison de son talent le prieur lui avait laissé certaines libertés. De grands personnages, entre autres l'archiduc Maximilien et sa femme Marie de Bourgogne, attirés par la chasse en ces parages, venaient le visiter, voir ses ouvrages, lui en commander de nouveaux et même poser devant lui pour avoir leurs portraits. Hugo avait donc obtenu la permission non seulement de les recevoir, mais « de banqueter avec eux dans la chambre des hôtes ». Ces faveurs n'étaient pas sans indisposer un peu les autres novices, qui trouvaient que ces dérogations à la règle avaient pour effet de développer l'amour-propre de leur compagnon, et de « l'exalter au lieu de l'humilier ». Malheureusement, ce retour aux excitations de la vie mondaine et ces infractions au renoncement dont il avait fait profession en prenant l'habit, avaient jeté un tel trouble dans l'âme du novice, qu'un jour, à la suite d'un voyage à Cologne, entrepris avec plusieurs de ses compagnons, il fut frappé subitement d'une maladie mentale. Lui, dont le talent si posé, si méthodique, semblait pourtant la marque d'un esprit rassis et pondéré, il était devenu la proie de cruelles hallucinations. Dans les angoisses de son délire, il se croyait voué aux flammes éternelles, et s'il n'en avait été empêché par ceux qui l'entouraient, il aurait infligé à son corps les mortifications et les traitements les plus durs. C'est vainement qu'en souvenir de David calmant les fureurs du roi Saül, on avait eu recours à la musique pour calmer la violence de ses accès; pendant longtemps, tous les soins, tous les remèdes avaient été inutiles. Était-ce possession? était-ce désordre organique? Le pieux narrateur se livre à ce propos à une longue dissertation sur les causes physiques ou morales de cette étrange maladie, sur les phases et les apparences diverses qu'elle peut présenter, et l'explication qu'il en propose nous donne une idée naïve de l'état de la médecine à cette époque. A l'entendre, « quand l'imagination est trop active et que les rêves sont trop fréquents, une petite veine délicate, placée près du cerveau, se trouve tourmentée, et si elle est tellement blessée et troublée qu'elle vienne à se rompre, la frénésie et la démence se produisent ». A la fin, cependant, la charité des bons frères et la tendresse vigilante

1. *Originale Cenobii Rubœvallis in Zonia propè Bruxellam.* Cette chronique a été publiée par M. A. Wauters.

qu'ils prodiguaient au pauvre aliéné devaient amener la guérison de son mal. Il avait retrouvé le calme et la raison quand, en 1482, le petit cimetière de la communauté recueillit sa dépouille mortelle.

Les œuvres de van der Goes, autrefois nombreuses et célèbres, ont été dispersées et longtemps méconnues. En dépit des recherches de la critique, il serait hasardeux d'en citer plus de trois ou quatre dont l'authenticité soit certaine. Mais, seul, le triptyque de Santa Maria Nuova suffirait à sa gloire. Par ses dimensions, par sa belle conservation comme par son mérite, c'est la plus importante de toutes les productions de l'école flamande primitive que possède l'Italie et assurément l'une de celles qui honorent le plus cette école.

ÉMILE MICHEL

JEAN PERRÉAL, DIT JEAN DE PARIS

SA VIE ET SON ŒUVRE

(DERNIER ARTICLE[1])

Nous aurions plus à cœur de mettre le nom de Perréal sous un panneau superbe, qui serait son chef-d'œuvre: le triptyque de Moulins, qu'on ne connaît pas assez, bien qu'il soit célèbre[2].

Notre désir se heurte malheureusement à des difficultés considérables. Le triptyque, bien que d'un fini prodigieux, nous déroute par ses imposantes dimensions ; sa date nous embarrasse, car elle est postérieure à l'année où Pierre de Bourbon et Anne de France donnèrent leur peintre au roi. Mais, d'autre part, puisque ces augustes personnages, mécènes de premier ordre, ont jugé eux-mêmes Perréal infiniment supérieur aux autres artistes de leur maison, ne devons-nous pas nous imaginer, de très bonne foi, que, surtout après lui avoir rendu un si grand service, ils ont pu recourir à lui pour le tableau *princeps* où tous deux figurent en pied avec leur fille, et n'y a-t-il pas une certaine logique à attribuer au premier de leurs peintres le premier de leurs tableaux?

Personne, je crois, ne contestera le caractère absolument français du triptyque de Moulins. On y trouve, au plus haut degré,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, p. 240.

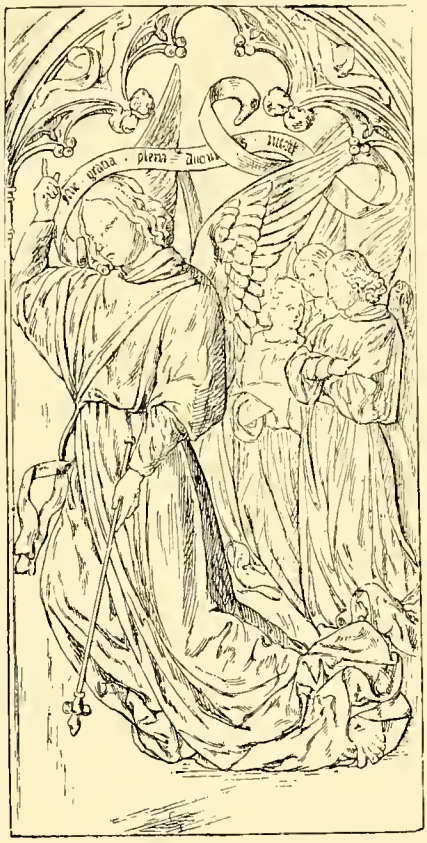
2. La *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà apprécié par la plume du regretté M. Paul Mantz (2e période, tome XXXVI, p. 459).

l'empreinte générale de ce réalisme piquant, naïf à sa façon et magnifique, que nous avons signalé chez Perréal. On y relèverait, si on voulait, quelques traces du voisinage de Bruges, de Bâle, et, en même temps, de Venise et de Florence. Mais, réelles ou non, ces légères influences s'amalgament dans une œuvre excessivement personnelle, pleine de vie et surtout de saveur. L'ensemble produit une superbe symphonie de couleurs; les rouges même, quoique vibrants à l'extrême, ne détonnent en rien. L'ordonnance symétrique se dissimule adroitement, et, malgré la recherche d'un bel effet d'ensemble, chaque détail a été creusé, avec une science et une conscience de miniaturiste. Les portraits, le duc de Bourbon d'un côté, la duchesse et sa fille de l'autre, atteignent au plus grand art, en dépit de quelques fâcheuses restaurations modernes dans les parties secondaires, notamment sur la robe de Pierre de Bourbon et sur le coussin de la duchesse; les mains, effilées, fermes, un peu froides, sont admirables.

Le panneau du milieu représente une Vierge grave, d'un sérieux modelé, bien campée et bien dessinée. Deux anges divergents garnissent l'espace sous ses pieds. A droite et à gauche, deux groupes d'anges superposés ont toute la verdeur et la fraîcheur adorable des anges du manuscrit de Saint-Michel, leurs proches parents. Au-dessus de la tête de la Vierge, deux anges convergents, presque horizontaux, tiennent une couronne. C'est peut-être dans ce groupe céleste du haut, que la rare habileté de Perréal se distingue le mieux. Les draperies des deux anges éclatent, doucement transpercées de lumière; c'est l'idée que nous connaissons déjà par le Saint-Michel; l'artiste l'a rendue ici avec un bonheur inouï, mais il a distribué un peu différemment ses effets; il a réservé les fluidités d'arc-en-ciel pour le point central, d'où ressort la Vierge et d'où rayonne, pour ainsi dire, toute la lumière du tableau: tel Claude Lorrain, baignant la vie entière de la nature dans l'âme du soleil. Perréal, qui a la poésie fort concrète, qui ne se laisse pas aller au vague, a voulu affirmer avec force ce grand foyer du paradis, dont le jour le plus lumineux ne nous apporte qu'une image flottante et indécise. Bravement, derrière la Vierge, il a placé un solide disque d'or, une sorte de cratère de feu, dont les rayons circulaires se dégradent, pour s'iriser doucement en arc-en-ciel, et aboutir à cette nappe de lumière blanche, qui transfigure les personnages du monde supra-naturel. Malheureusement, dans cette œuvre aujourd'hui encore radieuse, fluide, transparente, étincelante, le foyer central qui devait tout illuminer,

s'est éteint ou même a disparu : l'or a craqué ; d'ennuyeuses réparations, qui s'étendent jusqu'à certains détails des anges, ont rendu opaque et lourd le point vibrant par excellence ; de sorte que tout l'ensemble s'en trouve faussé, et que l'œil a besoin de remonter aux glorieuses draperies du haut pour reconstituer, en théorie, ce que l'artiste a pensé et ce que, sans doute, il avait réussi à exprimer.

On peut voir, par ces détails, comment à un vif esprit d'observation se joint ici un sentiment qu'on pourrait appeler symbolique, pourvu qu'on ne prenne pas ce mot dans l'acception moderne. Le symbolisme ne consiste ni à modifier les formes de la vie, ni à les épurer comme l'ont fait les mystiques, ni à les trier et à les choisir comme les idéalistes, mais à les glorifier dans leur réalité, par l'interprétation de leur puissance. Le seul point, qui trahirait ce que nous appelons aujourd'hui le symbolisme, c'est une propension voulue à donner aux anges, messagers célestes, des jambes un peu longues, comme pour indiquer leur mission spéciale. Mais ces jambes sont enfermées dans de grands vêtements, chiffonnés, en dessous, d'une manière si exquise que la critique admet et pardonne.



REVERS D'UN VOLET DU TRIPTYQUE DE MOULINS

L'extérieur des volets porte une *Annonciation* en grisaille, fort délicate, malheureusement en moins bon état que le reste.

Qu'on nous permette donc de réserver cet admirable triptyque, et de ne pas repousser absolument l'opinion qui l'attribue au plus grand peintre du temps, attribution qui hante le cœur plus encore que la raison.

En revanche, nous ne pouvons accepter pour Perréal ni les deux excellents portraits de Pierre de Bourbon et d'Anne de France, au

Musée du Louvre, datés de 1488, c'est-à-dire des années où Perréal se trouvait de service à Moulins, mais dont l'exécution large et chaude trahit une main plus italianisée[1], ni un petit portrait de Suzanne de Bourbon, de l'ancienne collection du duc de Durcal.

Nos constatations nous permettent aussi d'éliminer nombre d'œuvres, souvent secondaires, dont on a trop généreusement gratifié le peintre de Louis XII.

Une simple phrase, pompeuse et banale[2], où Lemaire admire d'avance, en 1509[3], les croquis que son ami rapportera probablement d'Italie, a suffi à M. Bancel pour présenter Perréal comme l'imagier d'un manuscrit bien connu, la *Conquête de Gênes*, par Jean Marot, exécuté depuis la fin de 1507[4]. Il y a là un malentendu, qu'il suffirait de signaler, et nous avons d'ailleurs montré, contrairement à ce que supposait M. Bancel, que Perréal n'a pas pris part à l'expédition de 1507. Il faut pourtant insister un peu, parce que ce manuscrit, qui ne peut pas matériellement sortir de l'atelier de Perréal, nous permettra de faire la part de son collègue Bourdichon. On possède authentiquement de Bourdichon les *Heures d'Anne de Bretagne*, dont le bel ensemble trahit des inégalités assez sensibles, soit que le peintre, dans une œuvre de si longue haleine, ait eu recours à des aides, soit

1. Ces portraits ont dû être peints, dans un triptyque votif, à l'occasion de l'avènement de M. et Mme de Beaujeu au duché de Bourbon, circonstance majeure de leur vie intime. La présence d'un saint Jean, derrière Mme de Bourbon, qui a fait le désespoir des commentateurs, exprime peut-être un pieux souvenir à la mémoire du duc Jean qui venait de mourir, laissant la place au nouveau duc Pierre.

2. « De sa main mercurialle, il a satisfait par grant industrie à la curiosité de son office et à la récréation des yeulx de sa très chrestienne Majesté, en paignant et représentant à la propre existence tant artificielle comme naturelle, dont il surpasse aujourdhuy tous les citramountains, les citez, villes, chasteaulx de la conqueste et l'assiete d'iceulx, la volubilité des fleuves, l'inéqualité des montaignes, la planure du territoire, l'ordre et désordre de la bataille, l'horrheur des gisans, en occision sanguinolente, la misérableté des mutilez nagans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et l'impétuosité des vaincqueurs, et l'exaltation et hilarité des triumphans, et se les ymaiges et painctures sont muettes, il les fera parler ou par la sienne propre langue bien exprimant et suaviloquente. Par quoy, à son prochain retour, nous envoyant ses belles œuvres, ou escoutant sa vive voix, ferons accroire à nous mesmes avoir esté presens à tout. » (Lemaire de Belges. *la Légende des Vénitiens*, péroration de l'acteur à messire Claude Thomassin.)

3. Et non 1507.

4. Les événements racontés et représentés datent bien de cette année. Ce célèbre manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris.

que, de temps à autre, il ait éprouvé des moments de lassitude. Dans le portrait initial de la reine, au contraire, Bourdichon s'élève tout à coup au-dessus de lui-même, et, s'il faut tout dire, nous le soupçonnons de s'être associé là une main plus habile que la sienne, peut-être bien celle qui a *rhabillé* le portrait initial du *Ptolémée*.

Le manuscrit de 1507 relève, en général, de la même facture que les *Heures*. Tous deux, exécutés à la suite[1], pour la même souveraine et dans les mêmes conditions officielles, se ressemblent d'une façon frappante non seulement par le procédé matériel, mais par les partis pris : ciel d'un bleu toujours pur, blanchissant vers l'horizon; premiers plans verts et traités par masses, arrière-plans bleus, volontiers agrémentés de rochers à demi fantastiques, comme en concevaient Léonard et Cima; agréables développements d'eau[2], tels qu'on en voit chez Francia; personnages à l'italienne, de style, mais absolument impersonnels; vêtements largement drapés, aussi à l'italienne, avec les reflets d'or d'autrefois; modelé robuste, massif, et qui serait cependant un peu flou, si l'auteur n'avait eu la précaution de le relever par des contours noirs également robustes, et même avec excès. Partout des bouches vigoureuses, vulgaires, et, à plus forte raison, dépourvues de la délicatesse et des nuances infinies que l'on s'ingéniait ailleurs à y mettre; des yeux incorrects, en olive, qui, au lieu de s'allumer d'une petite étincelle, ressortent naïvement par l'exagération du blanc, comme dans un visage de nègre. Les carnations, beaucoup plus transparentes dans les *Heures* que dans l'autre manuscrit, tirent sur ces tons violacés que l'école des Clouet affectionnera et qu'elle perfectionnera à miracle. Les mains, longues, plates, aux doigts cerclés de noir, avec de légères touches rosées sur les articulations, ne représentent qu'une pratique uniforme et sommaire.

Il nous semble donc qu'on peut considérer le manuscrit de 1507 comme sortant de l'atelier de Bourdichon, qu'il soit l'œuvre du maître lui-même, un peu pressé, ou bien l'œuvre d'un de ses élèves.

Or, un autre manuscrit, dont le texte est du commencement de

1. Comme l'a montré M. Delisle, les *Heures*, entreprises probablement depuis plusieurs années, étaient achevées et furent payées en 1507.

2. Comparez notamment la miniature initiale du manuscrit de 1507, et la miniature initiale de l'Évangile de saint Jean dans les *Heures*.

1512[1], également exécuté pour la reine, et non moins officiel que les précédents, a été jusqu'à présent attribué, sans contestation, à Perréal. Ce volume, après des péripéties presque sans nombre, a fini par trouver un asile sûr à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg[2]. M. Bancel, qui ne le connaissait que par des reproductions ou par ouï-dire, ne s'est pas contenté de l'accepter comme œuvre de Perréal, il a cru y retrouver le portrait même de l'artiste qui se serait figuré dans une des miniatures sous le vocable de *Boreas*[3]. La bienveillance du gouvernement russe et du ministère français nous a permis d'examiner à loisir les onze miniatures qui composent cette série[4]. Ce sont de petits tableaux, exécutés non sans talent, mais un peu hâtivement, sauf les deux premiers; l'artiste a traité avec un soin extrême le principal visage, sur lequel il a concentré son effort[5]. Partout

1. Avant la bataille de Ravenne (11 avril 1512).

2. Il appartint aux bibliothèques Séguier, de Harlay, de Coislin, évêque de Metz, Saint-Germain-des-Prés; volé sous la Révolution, il fut acheté par M. Dombrowsky, attaché à l'ambassade de Russie, qui le revendit en 1805 au Czar.

3. Deux miniatures ont été reproduites par M. Bancel: la première représente Louis XII dictant (à Lemaire?) son épître à Hector de Troye, et, sur le devant, Boreas qui s'apprête à la porter; la seconde, une épître de la reine au roi : la reine, assise, remettant un message pour le roi à un messager. Une autre miniature représente la Dissolution, tiare en tête et en habit de chœur, détruisant l'Église, que soutiennent la Charité et Louis XII; celle-ci a été reproduite par Montfaucon. Paul Lacroix (*Mœurs et usages au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, p. 87), a donné aussi une gravure de la miniature initiale.

4. Les miniatures forment de petits tableaux de 0m238×0m155. En voici la liste : f. 1 v°, miniature reproduite par P. Lacroix; — f. 11 v°, *L'Église* assise devant un portail Renaissance et écrivant, entre la *Dévotion*, en cilice, tenant l'encrier et un livre, et la *Foi*, vêtue d'or, portant une croix processionnelle d'or; — f. 20 v°, *Noblesse*, somptueuse, sur un trône, écrivant sur un riche pupitre à vis; à droite, *Prouesse* cuirassée, et des courtisans; à gauche, une porte et des hommes d'armes; — f. 31 v°, *Labeur* : un vieux paysan, la houe en main, dictant une lettre à un enfant; sa femme tond un mouton; basse-cour pleine d'animaux, élégants bâtiments, paysage; — f. 40 v°, la reine (reproduite par M. Bancel); — f. 51 v°, Louis XII sous un dais, écrivant ; au fond, la cour, une porte ouverte, par où on aperçoit le cheval de bataille ; — f. 58 v°, la reine assise, lisant une lettre qu'on vient de lui remettre ; — f. 68 v°, Hector recevant d'un courrier ailé une lettre ; dans le fond, le Paradis terrestre ; — f. 81 v°, Louis XII (reproduite par M. Bancel); — f. 96 v°, une forge, couverte de tuiles, dans la campagne; Vulcain forgeant une armure, aidé de deux cyclopes; Mars, assis sur des canons, foulant aux pieds la *Concorde*, fort humblement accroupie ; f. 100 v°, la miniature reproduite par Montfaucon.

5. C'est ainsi qu'on a, ff. 81 v° et 51 v°, de bons portraits de Louis XII; ff. 58 v°

LE TRIPTYQUE DE LA CATHÉDRALE DE MOULINS

aussi, même dans ces visages *princeps*, où le nez et la bouche portent encore le trait rude, on retrouve les caractères du manuscrit de 1507, c'est-à-dire de Bourdichon : l'ensemble présente un aspect plutôt solide que très fin.

En somme, il semblerait que la cour a trouvé le bon Bourdichon toujours prêt à consacrer avec conscience sa vie aux travaux de longue haleine, tandis que Perréal, d'humeur nomade et bizarre, aurait plutôt agi par boutades, par éclairs, et qu'on aurait plus facilement obtenu de lui de mettre çà et là une tête, que d'entreprendre une œuvre proprement dite.

Une charmante miniature emblématique de la seconde régence de Louise de Savoie[1] nous rapprocherait bien plus de notre artiste. Elle représente la princesse assise, tenant un gouvernail, et, près d'elle, un homme fort malade, étendu par terre. Ici le dessin est fin et spirituel, la touche légère et transparente; l'auteur s'est plu à détailler des plis de draperies noires, avec des dégradations d'une telle perfection que le temps même les a respectées. Les ailes diaprées, emblématiquement attribuées à la régente[2], rappellent aussi des motifs chers à Perréal, de même que l'encadrement. Bref, on peut, ce nous semble, rapporter à l'école de Perréal cette jolie page, fort délicate, malgré son thème un peu guindé ; mais nous ne croyons pas qu'on puisse en faire honneur au maître lui-même, à cause de sa donnée, à cause de sa date (1526 ou 1527), et aussi parce que la peinture manque de dessous[3].

et 40 v°, des portraits, meilleurs encore, de la reine, et f. 20 v° une *Noblesse* remarquable.

1. Bibl. Nat. de Paris, ms. fr. 5715, *Faicts et gestes de la Royne Blanche d'Espagne, mère de monseigneur sainct Loys...*, miniature publiée par M. Bouchot, dans son ouvrage : *Les Femmes de Brantôme*.

2. Louise avait deux ailes pour emblême, en guise des *angelots* de l'écusson royal.

3. MM. P. Durrieu et J.-J. Marquet de Vasselot ont apparenté ce manuscrit à un *Cicéron* (ms. fr. 1738), exécuté entre 1527 et 1531, et à un exemplaire des *Héroïdes* d'Ovide (biblioth. de Dresde), qu'ils estiment peint entre 1530 et 1540. Ils attribuent ces trois œuvres à Barthélemy Guéty, dit Guyot, peintre attaché à François Ier avant son avènement (l'*Artiste*, juin 1894). Nous avons publié nous-même (*Louise de Savoie et François Ier*, p. 300-303) une miniature exécutée par ordre de Marguerite de Valois, au moment où Guéty était seul peintre officiel de la petite cour et qui, par conséquent, nous paraît de cet artiste. Là aussi Guéty a joué avec le noir, mais beaucoup moins heureusement que dans le manuscrit dit de la Reine Blanche.

M. Bancel a offert au Louvre un panneau français, qui représente une Vierge, assise sur un trône de pierre, entre deux donateurs[1], nouveaux mariés, à en juger par leur âge, bourgeois aisés, d'après leur costume. Un des montants du baldaquin est fleurdelisé : les initiales des personnages représentés, *I. P.*, figurent sur les deux accoudoirs et sur une tranche du socle à gauche. M. Bancel a pris ces initiales pour une signature de Perréal ; les fleurs de lis ne lui ont pas paru un motif de décoration accessoire ; il y a vu une indication principale et, un peu d'imagination venant encore dorer ces premiers résultats, il a conclu à un tableau votif du mariage de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, sans se préoccuper ni du visage des jeunes gens, qui ne ressemblent en rien au couple royal, ni de leur costume modeste et dépourvu d'insignes, ni de l'absence complète et inadmissible de l'hermine de Bretagne dans la décoration, ni du fait qu'en 1491, date du mariage, Perréal n'était pas peintre du roi. Bornons-nous à ajouter que ce petit panneau, bien qu'il ne soit pas dépourvu d'intérêt, ne présente aucun des caractères que nous avons cru pouvoir attribuer à Perréal. Bref, l'hypothèse de M. Bancel ne nous paraît pas s'étayer sur le moindre commencement de preuve, ni même sur une vraisemblance quelconque, et nous ne croyons pas trop nous aventurer, en osant prédire que le petit panneau ne devra pas tarder à quitter le Salon carré du Louvre, pour occuper une honorable place en rapport avec son mérite. Malheureusement, cette hypothèse, la plus légère de toutes celles qu'a inspirées Perréal, a été aussi la plus féconde : des auteurs infiniment respectables en ont tiré de savantes déductions ; puis on est parti de ces données pour porter à l'actif de Perréal un triptyque du Musée de Cluny, un dessin flamand catalogué n° 629 au Louvre..., que sais-je encore ? Nous ne nous arrêterons pas à ces attributions, ni à quelques autres encore. Perréal porte malheur, et il ne faut point de superstition pour parler de lui comme nous essayons de le faire.

La xylographie du XVIe siècle a valu aussi à Perréal un bon contingent d'œuvres, jusqu'à nouvel ordre hypothétiques. Parce que Tory, avec courtoisie ou peut-être avec une bien compréhensible vanité, déclare avoir emprunté deux petits dessins de son volume *Champfleury* à son « seigneur et bon amy », M. Bernard, auteur très érudit et très critique du livre *Geoffroy Tory*, s'emporte à reven-

1. Pour une plus ample description de ce panneau, voir l'article de M. Mantz, *Un tableau attribué à Jehan Perréal* (dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 27e année, tome XXXI, p. 329).

diquer aussitôt pour Perréal les dessins du volume entier, et proclame Tory élève de Perréal, chose à laquelle nous ne saurions contredire, pas plus qu'on ne saurait l'affirmer. A cause de ses relations avec Lemaire, on a rendu Perréal responsable aussi des bois des *Illustrations de Gaule*, notamment d'une sorte de caricature, qui représente la reine en Junon, avec des attributs un peu bizarres, et le roi en Mercure... Mieux vaudrait encore le gratifier des illustrations de Symphorien Champier, ce dont je ne sache pourtant pas que personne se soit avisé, jusqu'à présent du moins.

L'attribution du dessin d'une médaille offerte à Marguerite d'Autriche par la ville de Bourg, le 2 août 1502, repose sur une induction purement morale, mais plus vraisemblable. Cependant, il faut remarquer que Perréal alla fort peu à Bourg, même au temps de ses relations avec la princesse, et qu'au mois d'août 1502 il se trouvait en Italie.

Au moment où Marie d'Angleterre épousa Louis XII, c'est-à-dire en 1514, des portraits de cette belle personne se répandirent un peu partout[1]. L'un d'eux se trouve sommairement gravé en tête d'une *Epistola consolatoria* sur la mort de Louis XII, imprimée à Paris le 22 avril 1515, par Henri Estienne[2]. Cette gravure paraît traduire un dessin d'une pureté un peu sèche, dans une attitude à la Léonard. Se réfère-t-elle au dessin que Perréal fit à Londres? C'est ce qu'il est assez difficile de dire, à moins que, dans un distique prétentieux, placé au-dessous de la gravure, et vaguement évocatif de l'art de « Parrhasius », on ne veuille chercher un jeu de mots... Une autre légende, qui se trouve en marge, ne nous éclaire pas beaucoup plus : « *Maria, Francorum alba Regina, non sic, sed pullata depingenda veniebat : verum hanc atratam pictor non viderat.* » L'éditeur s'excuse, nous le voyons bien, de ne pas produire le portrait en deuil d'une reine veuve, et il nous dit que le peintre n'a pas vu la reine en deuil, ce qui nous plonge dans la perplexité. Entend-il expliquer par là que le portrait a précédé le deuil, ou bien qu'il l'a suivi (on sait que la brièveté du deuil de Marie d'An-

1. Marguerite d'Autriche en possédait un, dans sa bibliothèque, avec des portraits de Louis XII, du Grand Turc et de beaucoup d'autres personnages (*Inventaire...*, publié par Michelant, dans le Bulletin de la *Commission royale d'Histoire* de Belgique, 1871, pp. 5 et suiv.). Un petit portrait de Marie, sur bois, rond, a été jadis exposé au Trocadéro, dans la collection Gréau, sous l'attribution de Perréal.

2. Un exemplaire de cette plaquette, acquis en 1885 avec d'autres rares plaquettes de ce temps, se trouve à la Bibliothèque Nationale, sous la cote G 2813.

gleterre prêta fortement aux plaisanteries), ou bien que le dessinateur de la gravure, n'étant pas admis à la cour, n'a pas vu la reine? Nous laissons le lecteur résoudre l'imbroglio; mais, quelle que soit la solution, le sage et savant M. Renouvier nous semble un peu excessif d'inférer, de cette modeste gravure, que Perréal a fourni une bonne part des gravures de toutes les éditions d'Henri Estienne...

Comme architecte décorateur, Perréal nous met plus à l'aise;

TOMBEAU DE PHILIBERT DE SAVOIE

(Église de Brou)

malheureusement, il faut se rappeler son mot, plutôt fier que modeste : « Je ne suis que peintre », en sorte que ceux de ses travaux qu'on connaît le plus sûrement ne présentaient guère à ses yeux qu'un caractère secondaire, et, si j'ose ainsi parler, utilitaire.

A Nantes, chargé du dessin général et de l'ornementation, Perréal a reçu un plan traditionnel, qu'il a voulu rajeunir, où il a cherché à infuser de la vie. D'abord, ce monument forcément grandiose, il l'a allégé et varié par la combinaison de marbres de trois couleurs. Il l'a élevé sur un socle à tranches de mosaïque, avec entrelacs d'F

et d'hermines : il l'a coupé horizontalement en deux compartiments; dans le bas, il a mis seize médaillons de pleureurs usuels, verticalement séparés par des rinceaux palmés très fins; en haut, sous de petites arcatures à pilastres plats, il a logé les douze apôtres, saint Charlemagne, saint Louis, patrons de la France, saint François, sainte Marguerite, patrons des défunts. Et il a brodé d'arabesques les moindres saillies ; il a garni de trophées les parties pleines. Il aime les palmes hardiment jetées, nettes, ou les motifs très légers, fleuris, contournés en accolade, le tout d'un goût pur, classique et presque antique, d'une précision un peu voulue. Les quatre statues d'angle, représentant les vertus « piliers du verger liligère », comme disait Molinet, bien qu'un peu trop détachées de l'ensemble, ne manquent pas de cachet : leur dessin trahit de l'esprit et de l'originalité, plutôt que de la largeur ou qu'une grande envergure.

En résumé, Perréal, dans cette entreprise, ne put pas ou n'osa pas innover, et sa verve ne s'est échappée que dans les détails.

La question de sa participation au monument de Brou a suscité des polémiques ardues, heureusement calmées aujourd'hui : les uns auraient volontiers trouvé partout la main de Perréal, d'autres ne l'apercevaient nulle part, et, entre ces belligérants, les éclectiques conciliants examinaient à la loupe l'œuvre de Brou et distribuaient avec courage les prix à chaque collaborateur.

Nous nous bornerons à tirer modestement la morale des documents que nous avons cités. Marguerite d'Autriche, en sa qualité d'artiste, se réservait à elle-même le soin de comparer, de choisir, de décider[1]. De là vinrent, en réalité, ses malentendus avec Perréal. Elle demanda des dessins, des études; elle les attendit, elle négocia, elle les paya; elle en savait donc tout le prix et, par conséquent, elle s'en servit. Mais, certainement aussi, elle les modifia, en sorte qu'on pourrait se livrer à des dissertations presque sans issue sur ce qui procède ou non de Perréal dans l'ordonnance générale. Un seul point reste acquis : Perréal, bien malgré lui, mit à l'œuvre Thibaut, et, pour ne pas se compromettre, il lui fit sculpter les objets les plus hors de vue, des clefs de voûte. M. Bancel, avec beaucoup de

1. C'était l'usage : pour n'en citer qu'un exemple, Jean Bourré, qui ne se piquait point d'art comme Marguerite, faisant élever, dans son église de Jarzé, un *sépulcre* de personnages sculptés, tel que celui qui subsiste à Solesmes, arrête lui-même les personnages à représenter, leurs attitudes, le détail de la polychromie dont il veut qu'ils soient revêtus, le choix des matériaux (devis de 1504, publié par Joubert, *La Vie privée en Anjou*, p. 183). Marguerite, plus artiste, fit faire plusieurs devis.

raison, ce nous semble, a remarqué une clef de voûte d'un style à part, ornée de casques analogues à la coiffure de la *Force*, à Nantes. La clef de voûte centrale de la chapelle de la Vierge dérive aussi de Perréal par son sens tout classique. Voilà des traces directes, encore qu'un peu minces, du passage de notre artiste. Quant au tombeau du duc Philibert, érigé par Jean de Bruxelles dans une donnée flamboyante, il doit peut-être une belle idée à Perréal. Nous savons par la correspondance[1] que, dans sa préoccupation d'alléger l'antique cénotaphe, si lourd, sur lequel les *gisants* dormaient commodément leur éternel sommeil, Perréal voulait reproduire hardiment les choses dans leur réalité, percer le tombeau, montrer, à l'intérieur, les cadavres eux-mêmes, et de tirer de là une opposition saisissante, en faisant non plus dormir, mais vivre les statues du dessus, qu'il installait dans l'attitude pieuse de la prière. L'antithèse parut trop audacieuse; on la détruisit en faisant dormir les statues, selon l'antique tradition, mais on a laissé debout les angelots accessoires, parfaitement en rapport avec des statues agenouillées, un peu trop importants à côté de personnages couchés.

Le plan de Perréal s'épanouit dans le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis. Le regretté A. de Montaiglon estime que Jean Juste n'a pas travaillé seul à ce beau monument; il croit à une collaboration, mais moins stricte qu'à Nantes, pour le parti d'ensemble seulement, et non pour l'ornementation. Selon lui, les Juste ont profilé, ils n'ont pas dessiné les moulures si pures des arcades et de la corniche; jamais, dit-il, dans aucune de leurs compositions, ils n'atteignent à cette sobriété digne de l'antique[2]. A plus forte raison ne saurait-on leur faire honneur du plan somptueux et simple, à la fois réaliste et très idéaliste, original et savant, dont l'idée avait séduit Perréal. Le soubassement, que deux marches placent déjà au-dessus du sol, raconte, dans de longs bas-reliefs, les plus belles journées du règne. L'œil s'élève, et il rencontre le tombeau, un cénotaphe plein, surmonté des deux cadavres justement célèbres. Autour de cette exhibition criante de vérité, des statuettes d'apôtres, naïves, fermes, montent une sorte de garde d'honneur, sous une arcature à jour très fine. L'œil s'élève encore, et, au-dessus d'un entablement extrêmement délicat, sur une haute plate-forme, qui les porte pour ainsi dire vers les cieux, on voit les morts d'en-bas, le roi et la reine, non plus

1. Lettre de Michel Colombe, 3 décembre 1511.
2. *La Famille des Juste.*

couchés, non plus entourés et à demi dissimulés, mais seuls, en pleine lumière, à genoux, éternellement vivants. Aux quatre angles inférieurs du tombeau, quatre Vertus, largement traitées à l'italienne, restent assises, et font corps avec l'ensemble, bien plus intimement qu'à Nantes[1]. Perréal, comme l'artiste préféré de Louis XII, joua-t-il un rôle dans l'érection de cet admirable monument? Nous n'en savons rien. Toujours est-il que l'ordonnance consacre ses idées, et que, d'une manière plus générale, elle synthétise bien l'esprit français du temps de Louis XII, les idées de Perréal sur le sens de la vie, et son goût sobre, délicat.

A tous les talents de Perréal ses biographes en ajoutent généralement un autre; ils le disent poète. Poète, il le fut certes, à sa façon; de plus, il se piquait d'humanités, comme nous savons, et probablement, quand il organisait des entrées, il n'a pas reculé devant la satisfaction de composer lui-même les devises ou les emblèmes, alors si fort à la mode[2]; on peut encore interpréter dans ce sens une délibération lyonnaise du 2 janvier 1503, qui décide : « d'apprendre de M. Jehan de Paris » les volontés du roi, « pour inventer les ystoires[3] ». Il ne nous répugnerait donc pas du tout d'admettre que Perréal, dont nous connaissons la verve, ait pu çà et là semer quelques bouts-rimés de sa façon; mais comme il ne nous en reste pas d'échantillons, on voudra bien nous excuser de ne pas chercher à les apprécier. Il est vrai qu'on a cru trouver un hommage caractéristique dans un vers où Crétin évoque « Jehan de Paris » parmi les poètes du temps[4], et, comme l'amour est décidément le véhicule le plus prompt que l'on connaisse, M. Bancel, parti de ce vers, s'envole en un clin d'œil jusqu'à proclamer son cher peintre auteur du célèbre roman *Jehan de Paris*. Au fait, puisque le roman paraît brodé sur l'histoire du mariage de Charles VIII, du moment où M. Bancel estimait que Perréal a célébré ce mariage par le pinceau, il n'y avait qu'un pas à faire pour accorder aussi le poème. Nous croyons que toutes ces suppositions naissent d'un simple quiproquo : le « Jehan de Paris » qui faisait des vers s'appelait, de son nom patronymique, Jean Le Roy. Pour le dire en passant, ce Jean Le Roy pourrait bien être

1. Statues attribuées à Pierre Pons, par A. de Montaiglon.

2. V. *Inventaire des Archives municipales de Lyon*, t. III, p. 65.

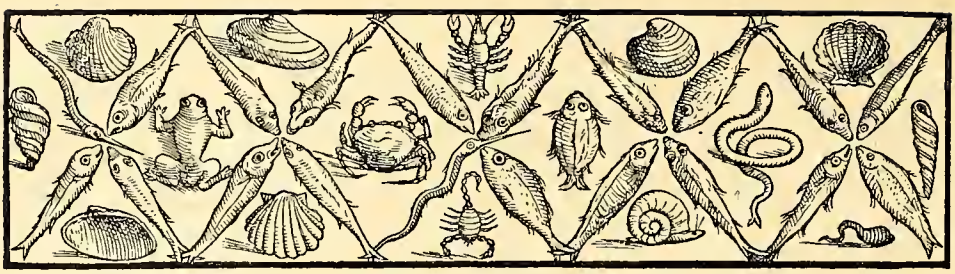
3. En 1509, comme on l'a vu plus haut, Lemaire vante la parole vive, l'éloquence de Perréal : « Et se les ymaiges et painctures sont muettes, il les fera parler ou par la sienne propre langue bien exprimant et suaviloquente. »

4. *Complainte* sur la mort de Guillaume de Bissipart.

l'auteur, encore inconnu, du *Roman de Jehan de Paris ;* il serait bien de son temps, s'il avait trouvé plaisant d'équivoquer et d'affubler un vrai roi de son sobriquet personnel de « Jean de Paris ».

En tout cas, Perréal n'a pas besoin d'un lustre aussi hasardeux; sa part semble assez belle. Il tient le premier rang, sans conteste, parmi les peintres français du commencement du XVIe siècle. Dans le lointain nébuleux des âges, il nous apparaît comme spirituel, plein de verve et d'originalité, laborieux, toujours courant après l'heureuse et bien rare chimère de la perfection dans la vérité, doué d'un goût exquis et d'une âme indépendante, ouvrant une voie nouvelle avec un génie tout français. Il aima avant tout la vie ; l'art antique, dont il ressentit l'infinie délicatesse, lui servit à châtier et à raffiner sa vue réaliste. A côté des écoles de Tours, de Paris, de Rouen, de Dijon, etc., il porta haut le drapeau de la cour de Moulins, puis de l'école de Lyon, à laquelle il légua, sinon sa haute distinction et son fini merveilleux, du moins son trait incisif et pittoresque.

R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE



BERNARD PALISSY

OU SAINT-PORCHAIRE

La pièce de céramique française que j'ai l'honneur de présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* vient d'entrer au Musée du Louvre par un hasard doublement heureux ; d'abord, parce qu'elle offre un spécimen qui ne s'y trouvait pas encore dans une série d'objets limitée au nombre total d'une soixantaine de pièces connues ; et, ensuite, parce que ce n'est qu'un morceau, que le Louvre est tenu à borner ses ambitions, et qu'en l'espèce, si la pièce avait été entière, elle eût pris le chemin d'une des grandes collections particulières d'Europe.

Il se trouve, de plus, que ce fragment est un document du plus grand intérêt sur l'histoire de la céramique française au XVIe siècle, car, malgré les nombreux travaux que cette question a suscités, elle est demeurée assez obscure et n'est pas encore absolument élucidée.

C'est la moitié d'un grand plat ovale, offrant une décoration semblable en tous points à celle des faïences dites successivement « de Henri II, d'Oiron, ou de Saint-Porchaire », et que nous dénommerons provisoirement d'un terme beaucoup moins précis et plus générique « des Valois ». — C'est ici un décor de carrés d'un brun roux, por-

tant en jaune le monogramme ihs, entourés de rectangles à six pans, décorés de fleurons adossés en X, réservés en blanc sur fond brun. Le rebord incliné du plat et son marli portent des entrelacs à rubans bruns sur un fond blanchâtre légèrement teinté de vert.

Sur ce fond de décoration entièrement linéaire, obtenue par l'incrustation de terres colorées dans les sillons que la matrice avait laissés dans la pâte fraîche encore, est venue s'ajouter une décoration en relief, fixée à la barbotine, de motifs rustiques, tels que ceux qui décorent les faïences de Bernard Palissy : c'est, au centre, un serpent enroulé retenant dans sa gueule une rainette faisant de vains efforts pour se dégager, c'est un grand lézard, une patte de derrière posée sur sa tête. Ce sont, parsemés sur le fond du plat, des rainettes, de petits lézards, de petits serpents enroulés, des mascarons et, sur un des rebords, un petit chien à longues oreilles assis. Le marli est décoré en relief de guirlandes de fleurs séparées par des mascarons ou de petites tortues.

Le revers du plat est glacé d'un émail jaspé brun et vert sur un fond crémeux, tel qu'on le rencontre au revers des pièces de Bernard Palissy.

Nous voici donc, une fois de plus (car cette pièce, tout en étant rare, n'est pas unique en son genre), devant un monument de céramique qui offre conjointement les deux types de fabrication les plus célèbres du XVIe siècle français, celui des faïences des Valois, et celui de Bernard Palissy.

Permettez-moi de rappeler très brièvement l'état de la question, quant à ces faïences des Valois.

On avait cru longtemps italien l'atelier céramique d'où sortirent, peut-être dès le premier quart du XVIe siècle, ces faïences décorées, jusqu'au jour où des archéologues tels que Labarte et Eugène Piot n'hésitèrent pas à les déclarer résolument françaises. On leur donna provisoirement l'appellation de « faïences de Henri II ». Les travaux si ingénieux de Benjamin Fillon et de M. Edmond Bonnaffé tendirent à délimiter le champ de recherches pour fixer le point d'origine de cet atelier céramique.

Bien fragile était le fil qui avait conduit Benjamin Fillon à donner Oiron comme lieu d'origine à ces faïences, en s'appuyant sur ces deux points : l'existence sur une feuille de manuscrit ayant appartenu aux Gouffier, seigneurs d'Oiron, d'une gourde à leurs armes, et la découverte d'un acte par lequel Hélène de Hangest, veuve d'Artus Gouffier, donnait à Oiron la propriété d'un four à son potier

François Charpentier, et à son secrétaire-bibliothécaire Jehan Bernart. La feuille de manuscrit, qui se trouve actuellement au Musée de Cluny, ne présente qu'une authenticité très relative, et il faut une extrême bonne volonté pour identifier la gourde que tient un des personnages avec une de ces faïences. Quant au four d'Oiron, ce fut peut-être un four comme ceux qui existaient à cette époque à peu près partout en France et qui cuisaient ces carrelages historiés qui, au moyen âge, avaient formé les pavements de tant d'églises : la décoration du château, de sa chapelle et de l'église d'Oiron, avait pu suffire à en nécessiter l'établissement.

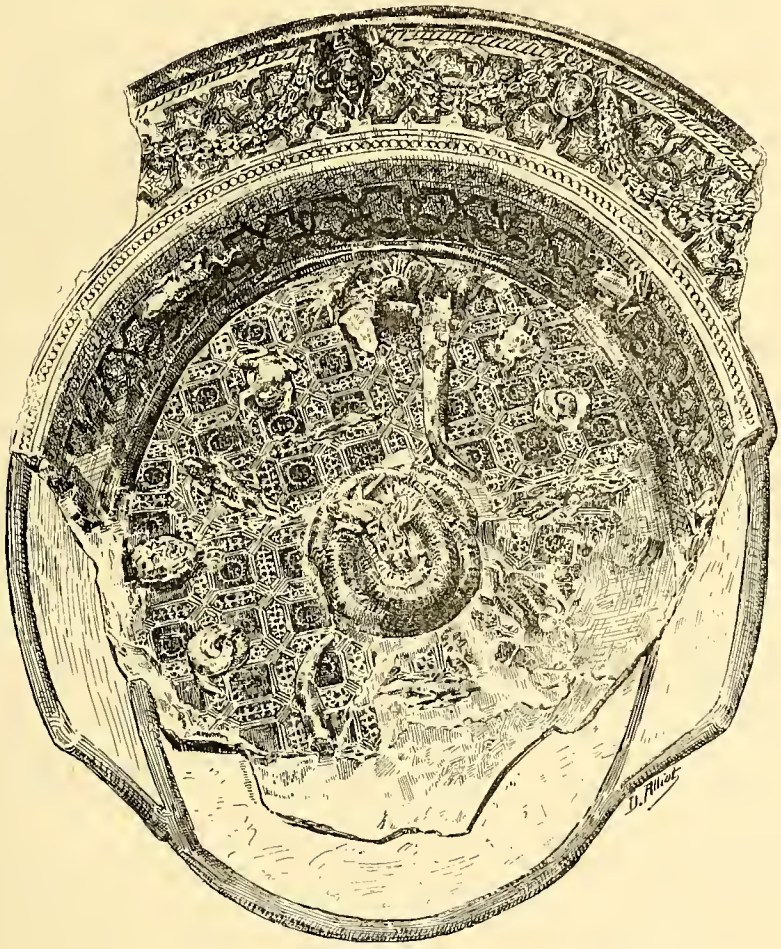
L'argumentation de M. Edmond Bonnaffé, développée avec une singulière adresse, est basée uniquement sur quelques lignes des inventaires dressés au château de Thouars après les décès de François de la Trémoïlle en date du 20 janvier 1542, et de son fils, Louis de la Trémoïlle, en 1577. Il y est question de « deux coppes de terre de Saint-Porchayre et d'une grande boueste en laquelle a esté trouvé deux sallières de Saint-Porchayre » et ailleurs « de vesselle faite à Saint-Porchayre ».

Sans vouloir m'attacher à discuter le lieu d'origine de ce genre de céramique, il me paraît fort admissible que Bernard Palissy ait lui-même fabriqué des pièces de ce genre, et le fragment qui vient d'entrer au Musée du Louvre vient appuyer cette hypothèse d'une singulière façon.

Nous retrouvons dans ce fragment de plat, pour tout ce qui est ornements rapportés en relief, l'exécution formelle de Bernard Palissy. Indépendamment de ce revers d'émail jaspé qui est l'équivalent d'une signature, tous les détails présentent les caractères très nets qui se trouvent toujours réunis dans les pièces authentiques du maître, la finesse nerveuse du modelé et la gamme des émaux colorés. Le grand lézard qui décore le haut du plat est un des plus surprenants modelages sur nature que puisse nous offrir une pièce de Palissy ; sous l'émail vert si mince et si transparent, on sent palpiter la vie de la sinueuse bête. Très caractéristiques aussi les guirlandes de feuillages du marli, qui se retrouvent dans d'autres pièces, telles que le vase de la collection Hope et la salière de la collection Basilewski. Quand aux mascarons, ils se retrouvent sur un si grand nombre de faïences du maître potier, qu'il serait oiseux de les énumérer ici.

Voici donc que, par analogie, nous pourrions attribuer à Bernard Palissy toute une série de pièces des Valois où apparaissent timide-

ment les lézards, les rainettes qui, plus tard, prédomineront comme éléments de décoration dans ses faïences rustiques, et qui, jusqu'ici,



FRAGMENT D'UN PLAT DE BERNARD PALISSY

(Musée du Louvre)

avaient été classées par M. Bonnaffé dans la quatrième période de fabrication des faïences de Saint-Porchaire.

Le procédé d'incrustation de terres colorées sur un fond uni, qui est le principe décoratif de toutes ces faïences des Valois, est une technique toute traditionnelle qu'employaient tous les ateliers de céramistes de l'époque et qui leur venait de leurs ancêtres, les potiers qui avaient fait, aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, tant de carrelages

d'églises. Est-il donc impossible d'admettre que Palissy, comme tous les potiers ses contemporains, ait, dans ses premiers essais, repris le métier exactement au point où il le trouva à cette époque ?

Rien d'original, d'ailleurs, dans le décor que présentent toutes les faïences des Valois, et nous pouvons en retrouver les éléments dans les gravures et les livres illustrés qui se firent en France et en Italie dans la première moitié du XVIe siècle ; ces éléments, à les analyser sur ces faïences, ne sont pas si nombreux. Cela cadrerait assez bien avec l'absence de génie inventif qui caractérise l'art de Palissy et affirmerait ainsi la modestie et le peu de prétention de ses premières recherches céramiques, qui n'étaient alors pour lui que les moyens d'arriver à des découvertes chimiques.

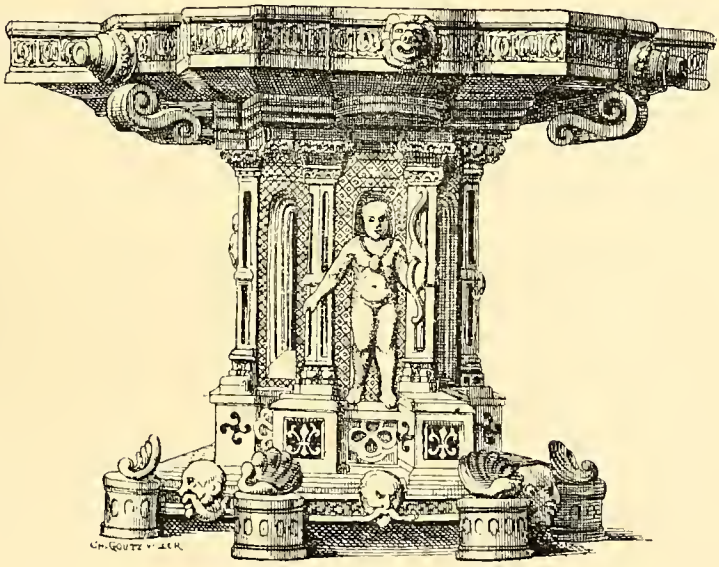
Il est fort possible que la terre de Saint-Porchaire ait été très réputée comme terre à cuire et que bien des fours des régions environnantes s'y soient approvisionnés. Palissy n'écrit-il pas : « Et tant « ainsi qu'il y a de la marne blanche, aussi il y a des terres argi- « leuses blanches. Il me souvient d'avoir passé de Parthenay, allant « à Bresuyre (*sic*) en Poitou, et de Bresuire vers Thouars, mais en « toutes ces contrées les terres argileuses sont fort blanches. » (Palissy, *De la terre de Marne*, tome II, page 241.) — Et ailleurs : « Pensant que toutes terres se peuvent cuire à un mesme degré, je fis « cuire un besongne qui estait de terre de Poitou parmy celle de terre « de Xaintonge, qui me causa une grande perte ; d'autant que la « besongne de terre de Xaintonge estant assez cuite, je pensais que « l'autre le serait aussi ; mais... ce fut une risée mal plaisante pour « moy, parce qu'autant de pièces que l'on esmaillait vinrent à se dis- « soudre, et tomber par pièces, comme ferait une pierre de chaux « trempée dedans l'eau. » (Palissy, *Des terres d'Argile*, tome II, page 197.)

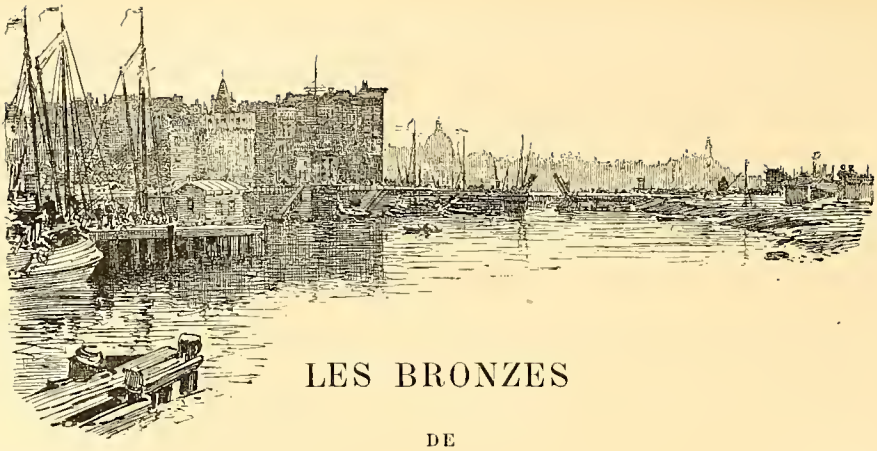
Or, le fragment de plat qui vient d'entrer au Louvre permet fort bien, par sa brisure, d'étudier la nature de la terre dont il est fait. C'est une terre blanchâtre, peut-être un peu kaolinique, d'une déplorable cuisson et qui s'exfoliait. Elle concorde exactement avec la terre de Poitou dont Palissy parle dans l'extrait ci-dessus, et démontre matériellement l'usage qu'il avait pu essayer d'en tirer.

De plus (et c'est une remarque que mon éminent ami M. E. Molinier fit un jour devant moi), ne pouvons-nous retrouver dans des pièces de céramique de cette nature le témoignage de recherches qu'un savant aussi curieux que Palissy put tenter vers la technique de la porcelaine? Ce fut une des grandes préoccupations du XVIe siècle

que ce nouveau produit céramique, que les vaisseaux portugais rapportaient en si grand nombre d'Extrême-Orient. Jusque dans les inventaires du XIVe siècle, on trouve confondus sous le nom de porcelaines les objets les plus hétéroclites. Palissy, plus que beaucoup d'autres, dut être très intrigué par la composition de ce que l'on avait cru être une substance artificielle. On peut présumer qu'il chercha, avec cette terre blanche et légère que le hasard de ses voyages lui fit rencontrer en Poitou, à pénétrer le secret des artistes chinois, sans se douter que si près de lui, dans le Limousin, on découvrirait un jour la terre même à porcelaine, le kaolin, qui devait faire la fortune de tant d'industries céramiques depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours.

GASTON MIGEON





LES BRONZES

DE

JACQUES DE GERINES

AU MUSÉE NATIONAL D'AMSTERDAM

Le tribunal (*vierschaar*) de l'hôtel de ville d'Amsterdam, détruit par un incendie en 1652, était orné de quatre statuettes en bois bronzé, hautes de trois pieds, qui sont aujourd'hui au Musée national ; elles furent sauvées de l'incendie, non sans avoir souffert quelque dommage, et réparées en 1656 par Arthur Quellien pour le prix de quarante florins. Ces réparations expliquent peut-être en partie les contradictions qui nous étonnent dans ces ouvrages ; mais j'ai peine à croire qu'elles soient la solution de toutes les difficultés que je vais exposer.

Trois de ces statuettes portaient, avant l'incendie, les noms de Guillaume VI (*b*), de Jacqueline de Bavière (*c*) et de Philippe le Bon (*d*) ; la quatrième, une femme en costume bourguignon avec deux petits chiens, restait sans étiquette (*a*). Il paraît que l'on hésitait déjà, et qu'on se demandait s'il fallait y reconnaître la première ou la troisième épouse du duc, Michelle de France ou Isabelle de Portugal.

La statuette de Jacqueline de Bavière porte à juste titre cette appellation. Le costume est identique à celui du portrait peint catalogué, au Musée national d'Amsterdam, sous le n° 526 ; il semble même qu'il y ait quelque analogie entre les traits des deux figures,

ce qui est beaucoup dire, si l'on tient compte du peu de valeur du tableau. Jacqueline porte, dans les deux images, l'ordre de Saint-Antoine dont elle était le chef. Quant au prétendu portrait de son père, on s'étonne de lui voir les armoiries des comtes de Hainaut au lieu de celles de la maison de Bavière, même si l'écusson, ce qui paraît évident, date de la restauration de Quellien. Il y a lieu d'hésiter à reconnaître ici un comte de la maison de Hainaut, vu que le personnage porte l'ordre de Saint-Antoine, institué en 1384 par Albert de Bavière. Il est vrai d'ailleurs que cet ordre est mal rendu sur les deux figures — le tau manque entre la ceinture d'ermite et la clochette —, et il me semble que cette faute ne peut être due à la restauration. Mais tout cela ne nous avance pas à grand'chose. La seule conclusion que l'on puisse en tirer est que les deux portraits ne peuvent être contemporains des personnages représentés. Et ceci ne nous étonnera pas, si nous songeons que l'hôtel de ville d'Amsterdam avait été détruit une première fois, en 1452, par un incendie. En somme, à considérer les détails et le style, il est très probable que ces deux statuettes ont été exécutées d'après des modèles détériorés, dans la seconde moitié du xve siècle, en même temps que les deux autres. Quant à Philippe le Bon, nous connaissons assez son type maigre et chauve pour oser déclarer que la statuette d'Amsterdam, avec son visage plutôt joufflu et sa longue chevelure, n'est pas son effigie. L'écusson de Bourgogne exclut les suppositions qui voudraient qu'il s'agît de tout autre que de lui ou de son fils Charles le Téméraire ; et, même si l'on voulait douter de l'autorité de ces armoiries, refaites au xviie siècle, la Toison d'or suffirait pour nous fixer, car elle est suspendue, non comme du temps de Philippe, à une chaîne de pierres à fusil, mais à une courte chaîne identique à celles qui soutiennent les grelots autour de sa ceinture, ce qui nous ramène au temps du dernier duc. Je ne doute pas que nous ne possédions ici un portrait du duc Charles, contemporain et ressemblant. Seulement, il ne faut pas qu'on le compare aux portraits de sa jeunesse, qui ont servi de modèles à la statue d'Innsbruck, mais aux autres, plus rares, qui datent de son âge mûr, comme, par exemple, celui de l'oratoire de Charles-Quint[1]. Quant à la femme aux petits chiens, je ne hasarderai pas même une conjecture, tant que je n'aurai pas trouvé la solution de cet autre problème, à savoir quelles ont été les causes du choix qui fut fait.

1. A.-J. Wauters, *Hans Memling*, fig. 45.

Mais si l'on se trompait, au XVIIe siècle, dans les noms que l'on donnait à ces images, on n'en appréciait pas moins à Amsterdam la possession et l'on enviait, paraît-il, à Harlem sa suite complète, d'ailleurs assez apocryphe, de portraits peints des comtes de Hollande jusqu'à Marie de Bourgogne, datant de l'époque, et à Middelbourg les vingt-cinq statues, encore moins authentiques, des comtes de Hollande et de Zélande, que Michel Ywyns de Malines exé-

a *b*

STATUETTES EN BOIS AU MUSÉE NATIONAL D'AMSTERDAM

cuta, de 1514 à 1518, et qui ornaient son magnifique hôtel de ville. Le conseil de la ville d'Amsterdam commanda à Quellien, avant 1565, sept modèles en bois de statues des comtes de Hollande, à raison de 60 florins pièce; ces modèles ont disparu depuis.

Je crois avoir découvert à quel emplacement on les destinait. Le musée d'Amsterdam conserve la maquette en bois de la tour projetée pour la nouvelle église, qui n'a jamais été exécutée. Ce modèle, construit sur les plans de Jacob van Kampen, est orné de reliefs et de statuettes en bois sculpté qui sont évidemment de la main de Quellien lui-même. On y reconnaît son style et sa façon. La tour

devait être ornée, d'après cette maquette, de six statues, adossées au premier étage. La façade devait porter deux figures allégoriques tenant les écussons de la ville ; mais les côtés nord et sud montrent chacun un chevalier cuirassé et une dame, que l'on reconnaît de suite comme inspirés des quatre figures en bois du xve siècle dont nous avons parlé. Il est très curieux d'observer comment Quellien a mal traité les costumes de parti pris, ou par mégarde, prenant

d *c*

STATUETTES EN BOIS AU MUSÉE NATIONAL D'AMSTERDAM

le chapeau à plumes de Charles le Téméraire pour une couronne de laurier et découpant à sa fantaisie le corsage de la femme inconnue jusqu'au-dessous des seins.

Reste à expliquer le nombre de sept statues, la tour ne pouvant donner place à plus de quatre. Je suppose que l'on pensait les placer sur la corniche de la façade latérale de l'hôtel de ville, devant la façade méridionale de la tour ; un autre projet lui destinait de même une statue d'Aaron, et celle de Moïse à l'hôtel de ville. Si le souvenir de ce dernier projet s'est conservé dans le nom de la rue qui sépare l'hôtel de ville de l'église, la *Mozes-en-Aaronstraat*, le souvenir

du premier projet survit, semble-t-il, dans le nom de la rue qui longe l'église du côté nord, la *Gravenstraat*. L'idée de statues énormes en bronze, destinées à la tour et à la corniche de l'hôtel de ville, n'a rien qui nous doive étonner, puisque les deux façades de cet édifice portent, en guise d'acrotères, sur les frontons, des figures allégoriques en bronze, dont les modèles ont été payés le même prix. Si l'on a des scrupules à accepter cette hypothèse, on pourrait les croire destinées à orner quelque autre façade de l'église.

Une occasion presque unique se présenta bientôt d'entrer en possession d'une série de toute autre importance. En mars 1681, mourait un certain Jan de Vos, sous-écoutète de la ville, et, en décembre de la même année, son fils Pieter, écrivain de la ville, cédait une série de dix statuettes en bronze, provenant, à ce que l'on présume, de la succession de son père, moyennant une rente viagère de cent cinquante florins ! Comme Pieter de Vos vécut encore trente ans, le prix monta jusqu'à quatre mille cinq cents florins, somme assez forte pour le temps, mais qui ne représente que le quart de l'estimation qu'on ferait de nos jours d'un seul de ces bronzes.

On crut reconnaître dans ces figures, qui se composent de cinq hommes et autant de femmes, les portraits de la comtesse Ada (9), des comtes Guillaume II (6), roi des Romains, Jean II (4) et Guillaume III (2), de la comtesse Marguerite (5) et de son époux, l'empereur Louis de Bavière (8), de Philippe le Bon (10), de sa première et de sa troisième épouse, Michelle de France (1) et Isabelle de Portugal (3) et de sa petite-fille, Marie de Bourgogne (7). Toutes ces identifications étaient absolument arbitraires. Seuls, le prétendu Philippe de Bourgogne montre une certaine ressemblance avec ses portraits authentiques et le prétendu Louis de Bavière représente, à n'en pas douter, un empereur.

Avec le temps, on oublia la provenance de ces bronzes, et la légende s'établit qu'eux aussi avaient décoré le tribunal de l'ancien hôtel de ville. Mais lorsque M. Scheltema, en 1856, publia les charmants croquis dus à M. Aug. Allebé[1], il s'aperçut vite que les portraits n'étaient pas authentiques. Sans émettre de doutes sur les noms qu'ils portaient, il préféra croire que ces noms étaient dus à la fantaisie d'un artiste de l'époque bourguignonne. C'est au regretté M. de Roever, son successeur comme archiviste de la ville d'Amsterdam, que revient l'honneur d'avoir le premier reconnu quel-

1. *Aemstels Oudheid*, II, p. 197, pl. I et III.

ques-uns des personnages représentés par ces charmantes figures. Ce qui m'étonne, c'est qu'il ne soit pas allé plus loin et ne soit pas parvenu à les identifier presque toutes. J'essaierai d'achever le travail qu'il a interrompu, et je ne crois pas superflu de rapporter ici les résultats déjà acquis par lui, car sa trouvaille a passé presque inaperçue et est enfouie dans une étude consacrée à la collection hétérogène d'antiquités conservée autrefois à l'hôtel de ville (*Oud Holland*, VI, 1888, p. 209).

M. de Roever s'aperçut donc que plusieurs de ces statuettes, hautes de cinquante-cinq à soixante centimètres, correspondaient aux « pleurants » qui entouraient le magnifique tombeau que Philippe le Bon fit construire, à Lille, à la mémoire de Louis de Male, dernier comte de Flandre, de sa femme, Marguerite de Brabant, et de leur fille, Marguerite de Flandre, sa grand'mère, figures dont Montfaucon nous a conservé des esquisses assez sommaires, gravées en sens contraire[1] dans ses *Monumens de la Monarchie Françoise* (III, pl. XXIX, XXX et XXXI).

Aux caractères de la pose et aux renseignements fournis par le costume, il reconnut : 1° (3) Marie de Bourgogne (pl. XXX, b 3)[2], fille de Philippe le Hardi, mariée, en 1401, avec Amédée de Savoie ; 2° (5) leur fille, Marguerite de Savoie (pl. XXX, b 2), mariée, en 1531, en premières noces, à Louis d'Anjou, roi de Naples et de Sicile, mort en 1534, laquelle est désignée, dans le mémoire dont s'est servi Montfaucon, comme reine de Sicile ; 3° (1) Marie de Bourgogne (pl. XXIX, 2), fille de Jean sans Peur, mariée, en 1406, au duc Adolphe de Clèves; 4° (2) leur fils Jean de Clèves (pl. XXIX, 3).

Si, tout d'abord, le lecteur ne se rend pas compte de l'évidence de cette découverte, qu'il compare avant tout le bronze de Jean de Clèves et le croquis de D. Ambroise d'Andeux, publié par Montfaucon.

Une fois sur cette voie, je ne puis assez m'étonner que M. de Roever en soit resté là. Je m'explique qu'il n'ait pas reconnu (10) Philippe de Nevers (pl. XXXI, 6). Il a eu le tort, évidemment, de ne pas examiner l'original. S'il avait remarqué que les lanfres qui descendent de la toque ont été retranchés du bronze à droite, entre le bord de la toque et la main, qui en tient encore la partie infé-

1. Il semble que le graveur n'ait fait que reproduire en sens inverse les figures dans l'estampe, mais ait gardé l'ordre du monument.

2. Son texte confond la duchesse de Savoie avec sa fille, mais ce n'est évidemment qu'une erreur.

rieure, et coupés court à gauche à la hauteur de l'oreille, il aurait dû s'apercevoir que l'identité de nul autre de ces portraits n'est mieux garantie. Mais je m'étonne qu'il se soit laissé arrêter par des différences peu essentielles, qui s'expliquent à la rigueur par l'inexactitude de la gravure de Montfaucon, avant de reconnaître (7) Anne de Bourgogne (pl. XXIX, 6), fille de Jean sans Peur et femme du duc de Bedford, et (9) Jacqueline de Bavière (pl. XXX, b 2), surtout alors

MAQUETTE DE LA TOUR PROJETÉE POUR LA NOUVELLE ÉGLISE D'AMSTERDAM
(Face septentrionale)

qu'il se rendait compte que les bronzes d'Amsterdam ne pouvaient être ceux du tombeau de Lille, conservé jusqu'à la Révolution française. Il est vrai qu'il y a de légères variantes. La main droite de la duchesse de Bedford semble s'éloigner davantage du corps, d'après Montfaucon, mais elle manque au bronze d'Amsterdam, et le costume ainsi que la pose ne laissent aucun doute, quoique la gravure ait omis l'agrafe du manteau et mal rendu la chaîne passée autour du cou. L'étrange coiffure surtout dissipe toute équivoque.

Quant à Jacqueline de Bavière, on pourrait être plus méfiant ; la pose du bras droit diffère plus sensiblement dans les deux ré-

pliques. Pourtant, ici encore, malgré la ceinture que montre la planche de Montfaucon, les points de comparaison sont si nombreux et si notables que je ne crois aucune hésitation possible. La coiffure, différente de celle de la statuette en bois d'Amsterdam, mais presque identique à celle du portrait du musée de Bruxelles, les manches fendues, le style général des plis de la robe, me paraissent fournir des preuves décisives. Ici encore, je préfère mettre

MAQUETTE DE LA TOUR PROJETÉE POUR LA NOUVELLE ÉGLISE D'AMSTERDAM
(Face méridionale)

les différences constatées sur le compte de la négligence du graveur que de supposer une divergence entre les deux répliques.

Tel n'est pas le cas pour la figure de (6) Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Le bronze répond si bien à la gravure (pl. XXX, a 4) quant à l'agencement de la figure, à la pose des pieds et du bras droit, à l'ouverture du manteau, etc., que l'un ne peut être qu'un souvenir de l'autre. Mais tandis que la statuette de bronze porte le manteau ducal à col d'hermine et un chapeau de fourrure ceint d'une couronne, la gravure figure le collier de l'ordre de la Toison d'or sur le manteau de l'ordre et la toque à lanfres, qui faisait partie du même costume. Comme les traits du visage de la statuette

me paraissent être ceux de Philippe, d'un Philippe plus jeune que ne le montrent ses portraits les plus connus, je ne vois d'autre explication de cette différence que l'hypothèse suivante : le bronze d'Amsterdam aura été fait avant l'institution de l'ordre de la Toison, en 1430, et mis au rebut après cette date, pour être remplacé par un autre qui fût plus agréable au duc. Le monument ayant été terminé en 1455, on peut bien supposer un laps de temps fort considérable pour son exécution ; cependant, il n'y a rien d'étonnant à cela pour un ouvrage qui contenait, outre trois grandes statues en bronze, avec leurs armes et armoiries, trois animaux, deux anges gardiens, vingt-quatre statuettes de « pleurants » et quatre évangélistes. La statuette de Jean de Clèves est en tout cas antérieure à 1452, année où il reçut la Toison d'or, puisqu'il ne la porte pas encore ; mais cette date n'est pas assez reculée pour servir de preuve. On pourrait se fonder plutôt sur la grande jeunesse du modèle.

Restent encore à déterminer deux figures, dont l'une, l'empereur, ne peut absolument être identifiée avec aucun des « pleurants » de Montfaucon, et dont l'autre présente des difficultés assez graves. Il s'agit du jeune homme au chapeau de fourrure, qui porte un bâton de maréchal et l'ordre de Saint-Antoine (4), celui que M. de Roever songeait à reconnaître dans le Philippe de Savoie du monument (Montfaucon, pl. XXX, b 1). Le critique s'était évidemment laissé influencer par le chapeau et les manches pendantes, ainsi que par la robe courte et l'analogie de la pose; mais, outre que la pose serait en sens inverse, il me semble fort improbable que Philippe de Savoie, qui n'entra qu'assez tard en relations plus intimes avec la cour de Bourgogne, puisse avoir été chevalier de l'ordre de Saint-Antoine, même si la date de sa naissance n'en excluait pas, ou peu s'en faut, la possibilité. En revanche, il y a parmi la postérité mâle de Marguerite de Flandre un personnage qui, avant tous les autres, paraît avoir eu le droit de porter cet ordre. Jean, duc de Brabant, que l'inscription du monument désignait, outre ses autres titres, comme comte de Hollande, de Zélande et de Hainaut, titres auxquels il prétendait du droit de son mariage avec Jacqueline de Bavière, doit certes, en qualité de comte de Hainaut, s'être considéré comme chef de l'ordre de Saint-Antoine. La robe et la pose de la figure qui le représente chez Montfaucon (pl. XXX, a 1), répondent assez bien au bronze, quoique les manches pendantes manquent et que le chapeau semble tout différent. N'importe; l'étrange collier, avec les trois croix que montre ce

dessin, fait penser que ce pourrait être le collier de l'ordre de Saint-Antoine mal rendu et, en fin de compte, il ne serait pas inadmissible que ce bronze représentât le duc de Brabant, soit que la gravure ait été exécutée avec plus de négligence encore que les autres, soit que les répliques n'aient pas été identiques.

Quant à la statuette de l'empereur (8), je m'abstiens de toute conjecture. On n'en pourrait offrir aucune tant soit peu probable avant d'avoir établi la provenance de ces bronzes. En tout cas, l'on ne pourrait songer à retrancher cette pièce du nombre, ni croire à une introduction fortuite. Les dimensions, la fonte, les retouches à la fonte, la patine, le style, qui est d'une grâce un peu âpre, mais naïve et charmante, sont les mêmes, et si le visage montre moins de caractère que maint autre, n'oublions pas qu'un portrait de fantaisie ne peut se comparer à une œuvre exécutée d'après le modèle.

Nous avons accepté jusqu'ici l'hypothèse que les statuettes du musée d'Amsterdam auraient été destinées au tombeau que Philippe le Bon fit construire à Lille par Jacques de Gerines, et remplacées par d'autres semblables, pour une raison quelconque; il faut pourtant se demander si elles n'auraient pas été destinées à quelque autre tombeau, tout en sortant du même atelier.

M. Pinchart[1] affirme, sans en donner la preuve, — aussi a-t-on le droit de croire à une heureuse conjecture, — que le même maître aurait fait, à l'église des Carmes de Bruxelles, le tombeau de Jeanne de Brabant, morte en 1406, tombeau exécuté sur les ordres de Philippe, parachevé en 1458[2] et détruit en 1695.

Nous ne connaissons de ce monument que la gravure bien incorrecte et la description trop sommaire qu'en donne Butkens dans les *Trophées du Brabant* (I, p. 526 et 527). Elles suffiraient pourtant à nous prouver que nos statuettes ne proviennent pas de là, même si la date de la destruction de ce tombeau n'était postérieure de quatorze ans à l'acquisition des bronzes par la ville d'Amsterdam, car les dimensions des statuettes de cette tombe ne peuvent avoir excédé un pied et demi. Pourtant la gravure de ce monument est fort intéressante pour le sujet qui nous occupe. Butkens, après avoir cité l'inscription, sans aucun intérêt, donne la description suivante : « *Ceste inscription est gravée en lames de cuivre sur le bord de la*

1. A. Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, t. II, pp. 145-147.

2. Chronique du xve siècle, aux Archives du royaume de Belgique, citée par MM. Henne et Wauters, *Histoire de Bruxelles*, t. III, pp. 156.

dicte tombe, laquelle est longue de dix pieds, large de huict et haute de quatre. Tout à l'entour, l'on voit vingt petites figures, sept de chaque costé, trois à la teste et trois aux pieds, représentant autant de princes et princesses de la maison de Bourgogne ou alliés à icelles, aiant chascune ses armoiries dépeintes embas à ses pieds. La figure de la duchesse est richement parée à lantique, revestue du manteau ducal, coloré des armes de Brabant et de Limbourg escartelées. »

Les trois statuettes, que la gravure nous montre en travers, aux côtés du chevet, paraissent toutes porter les armes de Bourgogne ou combinées de Bourgogne, et la première figure du côté long est encore armée de Bourgogne. Du petit côté, je suppose qu'il faut reconnaître Philippe le Hardi, entre Marguerite de Flandre et Jean sans Peur; du grand côté, Philippe le Bon. Suit la duchesse de Clèves; puis son fils (ou son mari?), ensuite, si je ne me trompe, Marguerite, duchesse de Guyenne (déjà, depuis 1423, duchesse de Richemont), et le duc de Guyenne, son mari. Viennent ensuite Anne de Bedford et Agnès de Bourbon, les dernières de ce côté. On ignore le reste.

Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est que ce monument nous prouve que, du temps de Philippe le Bon, les « pleurants » n'étaient pas forcément les descendants du défunt. Nous avons donc le droit de nous demander si les statuettes du musée néerlandais, qui font leur apparition au XVIIe siècle en Hollande, ne pourraient pas y avoir orné une tombe monumentale. Nous avons connaissance de plusieurs tombeaux des derniers comtes et des dernières comtesses de Hollande à la Haye; mais, par malheur, les mentions que nous en ont conservées les écrivains sont bien sobres. De Riemer[1] cite, à la chapelle de la cour, une tombe magnifique qu'Albert de Bavière (†1404) aurait fait élever à la mémoire de sa première épouse, morte en 1386, où lui aussi aurait trouvé sa sépulture et où il paraît que Jacqueline de Bavière reposait auprès de son grand-père; on sait, en effet, qu'il y avait dans cette chapelle une image sculptée de ladite Jacqueline. Il semble peu probable que nos statuettes aient orné cette tombe, d'abord à cause de la date de la mort d'Albert, et, au cas où le monument n'aurait pas été orné par lui mais, comme ceux de Lille et de Bruxelles, par Philippe, à cause de la statuette de Jacqueline que nous possédons. Elle n'aurait certes pas orné sa propre tombe en guise de « pleurante », mais aurait été couchée sur le couvercle. Encore s'étonnerait-on de voir Philippe de Nevers, par exemple, mort

1. *Beschrijving van s'Gravenhage*, t. Ier, p. 269.

1 2 3 4 5

STATUETTES EN BRONZE DE JACQUES DE GERINES AU MUSÉE NATIONAL D'AMSTERDAM

en 1415, porter le deuil de sa nièce, décédée plus de vingt ans après lui.

Ce dernier argument semble bien fait pour nous faire écarter la plupart des autres tombeaux que l'on pourrait citer, celui de Jean de Bavière, entre autres, à la chapelle de Saint-Vincent ou du Cloître[1], puisque l'ancien élu de Liège mourut après un règne contesté et éphémère en 1425. On ne voit pas non plus pourquoi tous ces princes et princesses de la maison de Bourgogne auraient pleuré cet allié peu sympathique.

D'autre part, l'un ou l'autre de ces tombeaux se serait prêté, plus ou moins bien, à la démonstration politique que Philippe avait apparemment en vue, ornant ainsi les tombes des derniers rejetons des maisons régnantes, dont il avait recueilli l'héritage. Ceci ne s'applique pas à la tombe de la seule personne de la maison de Hollande qui ait été en relations plus étroites avec tous ceux que nous avons identifiés, je veux dire Marguerite de Bourgogne, la mère de Jacqueline de Bavière. Malheureusement, quoique je n'aie pas réussi à vérifier sa sépulture, il me paraît très peu probable que l'on doive la chercher en Hollande plutôt qu'à Valenciennes.

La seule tombe que de Riemer[2] cite encore à La Haye est celle de Marguerite de Clèves, que le moine carmélite Jean de Leyde mentionne en ces termes : *ubi* (dans la chapelle du cloître) *et sepulta est in boreali parte summi altaris in tumbo mirifice elaborato*. Les derniers mots donnent à penser. La date de la mort de cette princesse, 1442, n'offre pas d'obstacle ; mais je ne vois pas à quel titre Philippe de Nevers, ou la duchesse de Savoie et sa fille, la reine de Sicile, auraient à pleurer la mort de la veuve d'Albert de Bavière, qui ne leur était pas apparentée, que je sache, ni ce qui aurait pu induire Philippe à honorer sa mémoire par un monument si superbe.

Voici une autre hypothèse à écarter. Il est impossible que nos objets proviennent des travaux que Louis de Male avait fait exécuter pour sa propre tombe à Courtrai, en 1374, par André Beauneveu[3]. D'abord, le costume ne permet pas cette supposition ; puis, la plupart des personnages représentés n'étaient pas encore nés. Les statuettes en bronze de Beauneveu doivent avoir été abandonnées, lorsque Louis de Male écrivit dans son testament[4] : « Je esliz ma sépulture

1. De Riemer, *op. c.*, p. 377.
2. *Op. c.*, p. 377.
3. Pinchart, *l. c.*, II, p. 145-147.
4. Kervyn de Lettenhove, *Annales de la Société d'émulation de Bruges, 1850.*

6 7 8 9 10

STATUETTES EN BRONZE DE JACQUES DE GERINES AU MUSÉE NATIONAL D'AMSTERDAM

EN LI ÉGLISE COLLÉGIALE DE SAINT PIERRE DE LILLE, EN LA CHAPELLE DE NOTRE DAME A LA TRAILLE, ET VEULX PAR DESSUS MON CORPS SOIT FAICTE UNE TOMBE, PAR L'ORDONNANCE DE MES EXÉCUTEURS, TELLE COMME BON LEUR SEMBLERA, ETC. »

Il ne reste qu'une voie à suivre, indiquée naguère par le regretté A.-D. de Vries[1], qui ne connaissait pas encore les vrais noms des personnages; et, contre toute attente, cette voie paraît être la bonne.

Wagenaar, le premier, au XVIIIe siècle, mentionne nos statuettes et prétend qu'elles auraient orné l'intérieur de l'ancien hôtel de ville, brûlé en 1452. Mais une foule de petites niches décoraient l'extérieur du corps du bâtiment et du beffroi. Une reconstitution, à la grandeur présumée de tout l'édifice, exécutée l'été dernier à l'Exposition d'Amsterdam, a fait voir que ces niches auraient eu à peu près la grandeur requise pour contenir nos bronzes. Cet hôtel date de quelques années après 1452, un incendie ayant, comme nous l'avons dit, détruit l'édifice antérieur. Or, c'est la date que nous connaissons au tombeau de Lille. Serait-il improbable que Philippe le Bon, n'ayant, dans ses provinces du Nord, aucun tombeau de famille qui fît valoir *ad oculos* sa généalogie et son droit d'héritage, ait commandé à Jacques de Gerines les statuettes nécessaires à cette fin et les ait offertes à la ville d'Amsterdam pour l'ornement de son nouvel hôtel de ville?

On pourrait m'opposer, et je me le suis dit moi-même, qu'ici encore on s'étonne de voir paraître Philippe de Nevers et la duchesse de Savoie avec sa fille; mais il importait évidemment à Philippe que la généalogie figurée, qu'il exposait aux yeux de ses peuples, fût complète, du moins quant aux principaux personnages, afin de mieux faire ressortir ses droits de descendant mâle et aîné. Peut-être même ajouta-t-il ici la descendance de la maison de Bavière; dans lequel cas l'empereur (8) serait, comme la tradition le suppose, Louis de Bavière, et le chevalier de Saint-Antoine (4) Albert de Bavière ou son fils Guillaume VI, plutôt que le duc de Brabant[2]. Comme la plus ancienne image de l'hôtel de ville montre les niches déjà vides, il est à pré-

1. Ed. Collinet et A.-D. de Vries, *Kunstvoortwerpen uit vroegere eeuwen*, pl. XXV.

2. Je me vois confirmé dans cette hypothèse par un passage de Weiss, *Kostümkunde*, IV, p. 139, qui affirme que la couronne légale des comtes n'était qu'un simple bandeau, sans fleurons, comme celui qui ceint le chapeau de fourrure de notre statuette.

sumer que les statuettes furent enlevées en 1566, lors de l'émeute des iconoclastes.

Deux analogies semblent confirmer cette hypothèse : d'abord, les vitraux peints de l'ancienne église, que von Zesen a conservés à notre souvenir, où l'on voyait figurés « les ducs de Bourgogne, dont les derniers avaient été comtes de Hollande », suivant son expression, et surtout la décoration surprenante de la tour projetée, signalée plus haut.

N'est-ce pas un curieux retour de l'histoire de voir les descendants de ces mêmes magistrats qui avaient renié leur souverain légitime projeter, un siècle après l'enlèvement des statuettes des comtes, la restitution de ces images? Aussi s'agissait-il, cette fois encore, d'un monument politique. C'était le temps où l'on se passait de stathouder, où l'on voulait montrer aux partisans des princes d'Orange que les magistrats se considéraient comme les remplaçants légitimes des anciens droits des comtes de Hollande.

Il me reste quelques mots à dire à propos du statuaire. L'inscription du tombeau de Lille est ainsi rapportée : *Hoc monumentum majorum suorum memoriæ erigi curavit excellentissimus ac potentissimus princeps Philippus, Dei gratia dux Burgundiæ et comes Flandriæ effectumque est Bruxellis a Jacobo de Germes, bruxellensi cive, anno 1455*[1]. C'était la seule mention que l'on connût du maître, jusqu'à ce que MM. Henne et Wauters, dans leur *Histoire de Bruxelles* (III, p. 416), eussent cité un acte du cartulaire de Terarken dans ces termes : « *Au xve siècle, le sculpteur Jacques de Germes, dit de Coperslaeger* (le batteur de cuivre), *et sa sœur Barbe y occupaient une maison, qui s'étendait jusqu'à la vieille enceinte et à la ruelle au cuivre* (coperstraetken), *aujourd'hui fermée. Cette maison passa, en 1497, à Barbe et à Jacques Stassaert*, etc. »

Pinchart (*Archives des Arts, Sciences et Lettres*, II, p. 150-151) a donné une liste des artistes et artisans ayant été membres de la confrérie de Saint-Jacques de Compostelle, à Bruxelles. Trois noms figurent sur ces registres, qui semblent appartenir à la même famille : Jan van Gerinis (écrit en rature au-dessus de van Ziemen), *de Coperslegere* (le batteur de cuivre); Jacop, *de Copersleghere*, tous deux sans date, entrés par conséquent dans la confrérie avant 1390; et Jacop, *de Coperslaghere*, entré en 1405.

Pinchart croyait que ce Jan van Gerinis serait « très probable-

1. J. Ph. Blommaert, *Nederlandsche Begravingswyse en grafsteden*.

ment le père » du Jacques qui nous occupe. L'erreur, dans la lecture de l'inscription, probablement formée de lettres gothiques, est des plus faciles à expliquer. Je suis tenté de même de supposer que le Jacques qui entra en 1405 dans la confrérie serait celui qui acheva le tombeau cinquante ans plus tard ; j'incline à croire que Jacques de Gerines devait être fort âgé au milieu du siècle, à cause du style de ses figures.

J'ai déjà fait observer qu'un si grand nombre de statuettes en bronze ne peut avoir été exécuté en peu d'années, et que l'âge du duc de Clèves, par exemple, plaide aussi pour la date la plus reculée; mais c'est surtout le style que l'on voudrait pouvoir faire remonter de plusieurs années. Ce n'est plus guère, à ce qu'il me semble, le style du milieu du siècle, d'un Rogier de la Pasture, mais celui des van Eyck. Je ne connais pas d'autre ouvrage qui montre plus d'analogie avec nos figurines que le charmant tableau de la National Gallery de Londres, que Jan van Eyck laissa en souvenir de sa visite, en 1434, chez Arnolfini et sa jeune femme, Jeanne de Chenany. Ce sont bien les mêmes modes, d'abord, mais surtout les mêmes poses et le même sentiment. Que l'on compare Arnolfini au chevalier de Saint-Antoine et sa femme à la reine de Sicile, à la duchesse de Bedford et surtout à Jacqueline de Bavière, et l'on sera convaincu, je n'en doute pas, qu'un laps de temps considérable ne peut s'être écoulé entre la conception de ces œuvres.

Quoi qu'il en soit, le nom de Jacques de Gerines doit figurer désormais au nombre des plus grands maîtres; il en est digne par le style décoratif et monumental, par le sentiment exquis, la grâce réfléchie et la naïveté primesautière de ses œuvres, qui gardent le premier rang parmi tout ce qui nous a été conservé des ouvrages primitifs et archaïques de toutes les écoles. Espérons que de nouvelles recherches dans les Archives de Bruxelles éclairciront un jour les ténèbres qui entourent encore son existence [2].

J. SIX

1. M. Alphonse Wauters, l'éminent archiviste de la ville de Bruxelles, a eu l'obligeance de m'affirmer de nouveau qu'il ne peut y avoir aucun doute au sujet de cette lecture.

2. Un livre très récent de M. E. Marchal, *La Sculpture et les Chefs-d'œuvre de l'Orfèvrerie belge*, donne (p. 205) des détails nouveaux et très importants au sujet de Jacques de Gerines, qui modifieraient la combinaison présentée ci-dessus au sujet de la date du maître et de l'œuvre.

JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Avant d'expirer aussi loin des siens, dans quelque chambre d'auberge, Perronneau avait pu, du moins, confier ses dernières volontés à un Français de passage à Amsterdam et le charger de les transmettre à sa famille. Fils du compositeur languedocien qui, dans la pastorale de *Daphnis et Alcimadure*, avait devancé nos modernes félibres, Mondonville fils, né en 1748 à Paris, où il est mort en 1808, n'a pas été traité par les répertoires biographiques avec la même faveur que son père, et le récent *Supplément*, ajouté par M. Arthur Pougin au *Dictionnaire* de Fétis, se contente de nous apprendre qu'à dix-neuf ans Mondonville fils avait composé six sonates pour violon et basse et qu'il se faisait parfois entendre dans les concerts. Entre temps, il crayonnait volontiers, comme l'atteste un croquis à la mine de plomb du désert d'Ermenonville, daté du 19 juillet 1786, et annoncé il y a quelques années par un catalogue de librairie, et il ne se refusait pas à prêter en 1782 au Salon de la Correspondance fondé par Pahin de La Blancherie, le portrait de sa mère, peint par La Tour (collection Eudoxe Marcille), ainsi sans doute que celui de son père, possédé aujourd'hui par le musée de Saint-Quentin.

Chargé verbalement par Perronneau de ses dernières instruc-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, p. 309.

tions (ainsi que l'atteste l'acte de partage de la succession), Mondonville avisa la veuve du peintre et l'Académie royale de la perte qu'elles venaient de faire. L'Académie ne s'émut guère de la nouvelle : de l'aveu même de Renou, rédacteur du procès-verbal, on « oublia » de notifier le décès de Perronneau à la séance du 20 décembre 1783, et ce fut seulement à celle du 10 janvier 1784 que la mention en figura au registre.

Perronneau laissait deux fils à sa veuve : Alexandre-Joseph-Urbain, dont il vantait les grâces enfantines à Desfriches, et Henry-Louis, baptisé, comme son frère, à Saint-Eustache, le 12 juin 1773, tous deux alors mineurs et auxquels une sentence du lieutenant civil, rendue au Châtelet, assigna comme tuteurs leur mère et leur cousin Charles-François Aubert de Rigny, procureur au Parlement. L'inventaire, dressé le surlendemain au dernier domicile du peintre et qui ne fut pas insinué au Châtelet, ne signale qu'une tête de vieillard peinte à l'huile par le défunt, estimée 48 livres, deux pastels estimés 96 livres et un tableau de Vanderveld (van de Velde) « fort endommagé », porté néanmoins à 100 livres. Restée usufruitière de la maison de Charonne acquise à deniers communs, Mme Perronneau, pour obéir, paraît-il, à un vœu formulé par son mari, épousa, dès le 17 février 1784, à l'église Saint-Merry, J.-B.-Claude Robin, agréé en 1772 par l'Académie Royale et qui le demeura jusqu'à la ruine même de l'institution, bien qu'il eût donné de nombreuses preuves de talent et que Victor Louis l'eût choisi pour peindre le grand plafond du théâtre de Bordeaux, achevé en 1780 et gravé aux frais de la ville par Noël Le Mire. Plus lettré que la majorité de ses confrères, Robin avait lu devant la Société des Neuf Sœurs un *Éloge de Falconet*, qui a été imprimé, et collabora à l'*Encyclopédie méthodique*. Il avait même obtenu les fonctions de censeur royal, qu'il remplissait encore en 1789, lorsque la liberté croissante de la plume et du crayon rendit cette charge illusoire, sinon dangereuse pour celui qui en était le titulaire[1].

La tutelle de Mme Robin et d'Aubert de Rigny sur les mineurs du premier lit prit fin le 13 décembre 1790, ainsi que l'atteste un « avis de parents », signé par les intéressés et par les témoins réglementaires, savoir : Louis Augé, sculpteur, rue du Faubourg-du-Temple; J.-J.-Denis Valade et J.-B.-César Valade, imprimeurs, rue

1. Voir sur J.-B.-Cl. Robin un mémoire de M. Ch. Marionneau, présenté à la 17e session des Sociétés des Beaux-Arts des départements (1893) et qui a été tiré à part.

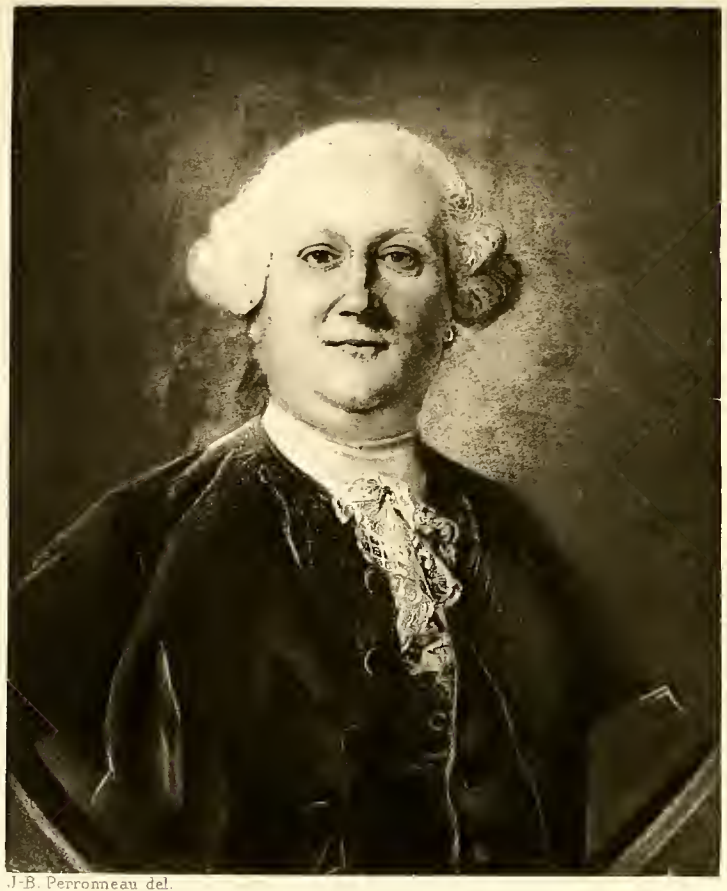
des Noyers; Charles-François Amée, bourgeois de Paris, rue du Paon-Saint-Victor; Pierre-Charles Lévesque, de l'Académie des Inscriptions,

PORTRAIT DE J.-B. OUDRY, PEINT PAR PERRONNEAU
(Musée du Louvre)

rue Regratière, et Nicolas Pigeon, écuyer, lieutenant général au bailliage du Palais, cloître des Bernardins (Archives nationales). Six semaines plus tard, le 25 janvier 1791, les époux Robin vendirent pardevant Me Thomé, notaire, la maison de Charonne à J.-B. Champy,

bourgeois de Paris, et dame Marie Létourneau, son épouse, au prix de 16.000 livres, dont le dernier paiement fut effectué le 16 messidor an IV (4 juillet 1796), moyennant 1025 livres de monnaie ayant cours. Deux ans après, je les retrouve procédant, le 8 août 1793, pardevant Me Drugeon, notaire, aux stipulations du contrat de mariage de Alexandre-Joseph-Urbain Perronneau avec Mlle Charlotte-Marie Berton, fille de défunt Pierre Berton, libraire à Paris, ancien adjoint de sa communauté, et de Marguerite-Angélique Godde, sa veuve. De cet acte, transcrit en 1806 au bureau des hypothèques de Blois, il résulte que Robin faisait don à son beau-fils, sous réserve d'usufruit, du petit domaine de la Pigeonnière, près de Chailles (Loir-et-Cher), où les jeunes époux vinrent habiter. L'année précédente, le frère cadet du conjoint signait fièrement : Henry-Louis Perronneau *de la Corbinière* un acte de baptême conservé sur le registre paroissial de Chailles. D'où tenait-il cette superfétation nobiliaire? D'un tout petit bois voisin de la Pigeonnière, et détruit vers 1845 par l'un de ses successeurs. Ces velléités aristocratiques ne mériteraient assurément pas d'être notées si Henry-Louis Perronneau ne s'était, comme imprimeur et éditeur, volontiers compromis pour la cause royale. Son nom figure au frontispice ou à la fin d'un certain nombre de publications de même ordre, entre autres sur une *Vie de Marie-Antoinette*, rédigée dès 1797 par un royaliste fougueux, Montjoye, et qui lui valut un internement à la Force et à l'Abbaye. Plus tard, Henry-Louis Perronneau, qui prenait en l'an XI le titre d'imprimeur de l'École des Ponts et Chaussées, devint l'éditeur des travaux de Viel, de Guillaumot, de Gauthey et des autres architectes ou ingénieurs qui prônaient alors si volontiers leurs propres plans et critiquaient sans merci ceux de leurs confrères. Il dut mourir en 1812, et sa veuve, qui lui succéda, eut en 1821 avec l'irascible et caustique Beuchot des démêlés que celui-ci, selon sa coutume, rendit publics à propos d'une édition de Voltaire, annoncée en cinquante volumes in-12, et achevée tant bien que mal, après la rupture, par Louis Dubois. Robin mourut à Chouzy (Loir-et-Cher), le 23 novembre 1818. Le 8 juin suivant, Urbain Perronneau vendait la Pigeonnière à la comtesse Louise-Éléonore de Beaumont, et, le 19 décembre 1820, il cédait au sieur Cuel la maison portant alors le numéro 19 de la rue des Bernardins, et qui, rétrocédée à la Ville par son nouveau propriétaire, a disparu lors de la percée du premier tronçon du boulevard Saint-Germain.

Bien qu'il n'ait jamais pris part aux Salons officiels, Urbain



J.-B. Perronneau del.

JACQUES-CHARLES DUTILLIEU

Helio8 Hellé

BENOÎTE SACQUIN

(Collections de M M. Jacques Doucet et Léon Michel Lévy)

Imp Eudes & Chassepot

Perronneau figure sur une liste d'artistes ajoutée par Landon aux *Annales du Musée* pour 1808, et ses descendants possèdent le portrait au pastel de sa propre femme. A le juger sur ce morceau qui, d'ailleurs, a souffert, l'auteur n'aurait jamais dû courir le risque d'être confondu avec son père, et cependant c'est en raison de ces velléités insuffisantes que le portrait de Laurent Cars a pu, sur un ancien inventaire du Louvre, être attribué à Perronneau *fils*. Doué d'une imagination très vive, surexcitée par les chagrins et les souffrances physiques, Urbain Perronneau avait la singulière habitude de traduire par la plume et le crayon ses sensations, ses douleurs et ses ennuis domestiques; j'ai vu de nombreuses feuilles de gros papier écolier couvertes de ces bizarres allégories et accompagnées de commentaires plus ou moins inintelligibles. Devenu veuf en 1808, il mourut à Versailles en 1831, laissant deux filles et deux fils; l'une d'elles (Camille) s'éteignit jeune, la seconde (Alix) épousa un officier aux gardes suisses, M. Marliani, originaire du canton du Tessin, et dont les descendants existent encore à Milan; des deux fils, l'un (Édouard) étudia la médecine et sans avoir, semble-t-il, obtenu le grade de docteur, exerça longtemps à l'île Maurice, avant de revenir en France où il habitait alternativement Paris et un petit bien sis à Bouée (Loire-Inférieure); il mourut célibataire à l'hospice de Nantes, où il s'était fait transporter pour être mieux soigné, le 9 octobre 1868. L'autre fils (Henry) dut, à la suite de revers de fortune, accepter la place de garde champêtre de la commune de Nazelles (Indre-et-Loire).

Avec lui s'éteignit, en 1881, la postérité mâle du pastelliste, et ce nom, bien que porté au siècle dernier par divers homonymes[1],

1. Le premier en date de ces homonymes est, je dois le dire, un escroc, dénoncé en 1762 par ses dupes, mais non arrêté, « parce qu'il se tenait caché » (Archives de la Préfecture de police). Vient ensuite Charles-Louis Perronneau, substitut du procureur général au Parlement, dont il a été question plus haut et qui fut considéré comme émigré; ses papiers, versés aux Archives nationales (T. 18) et renfermant quelques documents relatifs à sa famille, ne permettent pas plus de le rattacher à celle du peintre, que deux prêtres de ce nom (Etienne-Henri et Jean-Jacques), du diocèse de Saintes, déportés en Espagne pour refus de serment (*Archives historiques de la Saintonge*, 1875, tome II, p. 242), ou qu'un huissier, Jacques Perronneau, que M. Th. Lhuillier a retrouvé instrumentant en l'an II, lors de la vente du château de Fleury-en-Bière (cf. *Peintures du Primatice*, mémoire présenté à la 17e session des Sociétés des Beaux-Arts des départements (1894).

Une tradition de famille, que je ne saurais ni confirmer, ni combattre, veut que le frère cadet du peintre (le « jeune écolier » du Salon de 1746) ait été attaché en qualité de médecin à la cour de Frédéric II, près de qui il serait tombé en

était depuis longtemps tombé dans l'oubli, comme l'œuvre de celui qui l'avait rendu presque célèbre.

Ce n'était pas, certes, à l'époque où le portrait de Jean-Jacques Rousseau par La Tour se voyait retiré sur une enchère dérisoire de trois francs à la vente posthume du frère de l'artiste, et où les pastels de Chardin d'après lui-même et d'après sa femme étaient adjugés ensemble vingt-quatre francs à la vente Silvestre (1810), que ceux de Perronneau auraient eu chance d'échapper à ce naufrage dont M. Marcille père, M. Lacaze, M. Walferdin, M. Laperlier, MM. de Goncourt furent plus tard les sauveteurs. Aussi n'est-il mentionné au catalogue de l'immense et incomparable collection Paignon-Disjonval (1810) qu'en raison de sa participation aux académies gravées d'après Bouchardon et aux *Quatre Éléments* de Natoire dont il avait signé les planches avec Aveline, ou bien encore à cause des estampes de Daullé d'après le marquis d'Aubais, Lazare Chambroy et Gérard Meermann.

Quelques mots flatteurs de Paul Mantz, dans *l'Artiste* du 15 juillet 1854 (5e série, tome VII, p. 178), à propos d'un portrait de jeune fille du musée d'Orléans, la mention par Ph. Burty, dans *la Presse* du 6 octobre 1863, des portraits de M. et Mme Olivier, prêtés à une éphémère exhibition organisée par l'Union des Arts de Marseille, sont, je crois bien, tout ce que le critique d'alors avait trouvé à dire sur Perronneau, lorsque les qualités et les défauts qui le différenciaient de La Tour furent mis presque simultanément en lumière par MM. de Goncourt, dans l'étude sur le grand pastelliste dont la *Gazette des Beaux-Arts* eut la primeur (1867), et par M. Reiset, dans son Catalogue des dessins de l'École française du Louvre (1869). Le portrait du marquis d'Aubais, désigné comme celui d'un « homme en cuirasse », avait cependant passé à peu près inaperçu à la première vente Laperlier (1867), mais, l'année suivante, la dispersion de la collection Roux (de Tours) inaugura l'ère de la tardive justice.

M. Roux avait acheté du garde-champêtre de Nazelles divers portraits dont il fut plus tard amené à se défaire. Ces portraits, au nombre de cinq, ne soulevèrent pas, il faut le reconnaître, les folles

disgrâce pour avoir cravaché les levrettes de Sa Majesté. Il aurait alors passé en Russie où il serait devenu précepteur.

Une autre tradition, encore plus douteuse, attribue à Perronneau un portrait de Marie-Antoinette, dérobé, paraît-il, en 1870, à Saint-Cloud, par un officier allemand et dont les anciens catalogues de cette résidence ne font nulle mention.

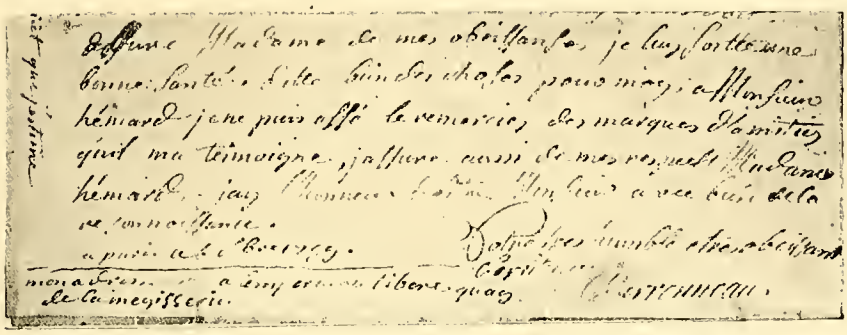
Perronneau pinx. Héliog. Duvardin

PORTRAIT DE FEMME

(Pastel appart.t a M. Paul Mame)

Beaux Arts Imp. C. Pr.

enchères dont l'hôtel Drouot a été depuis maintes fois le théâtre. M. Alfred Mame obtint pour 470 francs un grand pastel de femme décolletée, signé et daté de 1748, celui-là même qu'à l'Exposition rétrospective de Tours (1881), M. Alfred Darcel proclamait « la merveille du genre » et qu'une gracieuse communication de M. Paul Mame nous permet de placer aujourd'hui sous les yeux des lecteurs ; pour 265 francs un autre portrait de femme endormie fut aussi adjugé à M. Alfred Mame. M. Mannheim ne poussa que jusqu'à 127 et 128 francs deux portraits de jeunes garçons, assez médiocres il est vrai, ou mal conservés, et le Dr Piogey se fit adjuger pour 70 francs un portrait de jeune femme à tête poudrée et à la robe garnie de fleurs et d'hermine, dont le catalogue ne garantissait pas l'attribution. Tout modeste



FRAGMENT DE LETTRE AUTOGRAPHE DE J.-B. PERRONNEAU

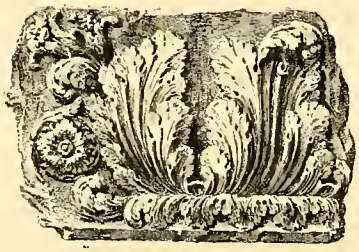
que fût ce début, c'en était assez pour classer Perronneau et pour empêcher qu'on ne le confondît désormais avec La Tour.

Si cette équivoque est aujourd'hui victorieusement écartée, un catalogue complet de son œuvre sera de longtemps impossible à dresser. Dans les pages qu'on vient de lire, j'ai tenté de rétablir la chronologie de sa vie, en citant de préférence ceux de ses portraits qui portent une date ou dont le nom du modèle nous est connu. Pour combien d'autres manque toute chance d'identification, et qu'il m'en coûte de passer sous silence, faute d'un moyen de contrôle, tant d'œuvres éparses, soit dans quelques musées, soit dans les collections privées que la bienveillance de leurs propriétaires m'a libéralement ouvertes ! Mais tant qu'un hasard inespéré ne mettra point sur la trace d'un document positif, il faut renoncer à dire d'après qui et à quelle date furent exécutés le portrait de jeune homme en habit brun clair et en gilet rouge, cédé au Musée de Tours et accepté, contre toute vraisemblance, par les rédacteurs de l'inventaire officiel, comme

le portrait de Perronneau par lui-même; le bénédictin à l'œil malicieux de la collection Eudoxe Marcille, dont j'ai déjà dit un mot; les deux hommes en habits gris, l'un le col enveloppé d'un foulard de couleur, l'autre tout pimpant dans son gilet à fleurs, appartenant à S. A. I. la Princesse Mathilde; le vieillard en habit violâtre et à la bouche démeublée que Mocker avait jadis vendu à M. Coquelin aîné; le superbe portrait d'homme, en habit chamois à parements bleus, qui orne le cabinet de travail de M. Ch. Edmond, à Bellevue; la femme décolletée en carré et tenant une lettre, de la galerie de Mme Édouard André; un portrait d'homme, acheté à Amsterdam par M. le chevalier de Stuers; les deux jeunes gens en habit bleu et en habit rouge, retrouvés par M. Bardach; un buste d'homme, vêtu de gris, possédé par Mme Charcot, et tant d'autres, sans doute, dont le hasard seul peut révéler l'existence à Bordeaux, à Lyon, en Hollande, et peut-être plus près ou plus loin encore.

C'est précisément d'ailleurs parce que je sentais tout ce qui manquait à cette étude, que je l'ai si longtemps ajournée, trop longtemps, hélas! puisque ceux qui m'encourageaient à l'aborder quand même ne sont plus là pour voir comment j'ai profité de leurs conseils. En écrivant ceci, je pense à Paul Mantz, à Anatole de Montaiglon et surtout à l'excellent Eudoxe Marcille. Non content de me prodiguer les trésors de sa mémoire et de son expérience, il avait, comme on l'a vu, obtenu pour moi de M. Paul Ratouis et copié de sa main sur les originaux les lettres de Robbé et de Perronneau à Desfriches; aussi ne saurais-je invoquer de meilleure excuse à l'insuffisance de la glose qui les commente que de la dédier à sa mémoire vénérée.

MAURICE TOURNEUX



LA PARURE ET LA TIARE D'OLBIA

AU MUSÉE DU LOUVRE

Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont déjà appris l'acquisition que vient de faire le Musée du Louvre d'objets antiques en or d'une inestimable valeur. A des descriptions ultérieures il appartiendra de donner le commentaire détaillé et savant que réclament ces objets. Les quelques pages qui suivent n'ont d'autre but que d'expliquer l'héliogravure et les reproductions insérées dans le texte et de les compléter par une courte notice des motifs qui n'ont pu être figurés.

Il y a quinze ans, M. Rayet écrivait ici-même[1] qu'en visitant le Musée impérial de l'Ermitage on est un instant ébloui par la quantité des objets en argent et en or, telle qu'on n'en formerait pas une égale en réunissant ce que possèdent le Vatican, le Musée de Naples, le British Museum et le Louvre. Tous ces métaux précieux ont revu le jour dans les fouilles de la Russie méridionale. La ville d'Olbia, des tombeaux de laquelle sont sorties les merveilles d'orfèvrerie récemment entrées au Louvre, était l'une des colonies établies par les Grecs dans cette riche région, à quelque distance de la mer, sur la rive droite de l'Hypanis, le Boug d'aujourd'hui.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1881: *Études d'Archéologie et d'Art*, p. 202.

D'un premier tombeau provient une parure de femme composée de trois pièces. C'est d'abord un collier orné de pendants[1]. Aux deux extrémités, deux parties symétriques se composent de dix perles de verre bleu comprises entre un cylindre d'or et une tête de griffon cornu, également en or, du plus grand style. Le diamètre des perles augmente à mesure qu'elles se rapprochent du centre. Serties dans une double capsule ornée de spirales et munie d'un anneau, elles sont reliées l'une à l'autre par une fine rosace. De deux en deux rosaces sont rattachées des chaînettes qui se croisent élégamment. La dernière vient se fixer à la tête du griffon. Du même point en part une nouvelle, qui se termine à la première pendeloque et unit encore plus étroitement à l'œil les extrémités du collier à la partie centrale. Pour rejoindre celle-ci aux têtes de griffons, l'orfèvre a imaginé deux petits arcs d'or, dont la corde tendue est serrée entre les dents de l'animal fabuleux. Viennent alors cinq médaillons, semblables deux à deux de part et d'autre du médaillon central. Les deux extrêmes, ovales, portent un grenat cabochon ; les deux plus rapprochés du milieu, de forme carrée, mais placés en diagonale, une pâte de verre rectangulaire. Ovale aussi est le médaillon central, dans lequel est insérée une grosse pâte de verre bombée. Entre chaque médaillon des ornements, de taille progressivement croissante, donnent à l'ensemble la légèreté voulue. Un filigrane d'or court sur le tout en dessins variés, petites boules disposées en triangles et en losanges, palmettes droites et renversées, serrées ou épanouies. L'ensemble supporte une riche série de pendeloques, où l'artiste a su, tout en gardant le même esprit général, éviter la monotonie. Les unes marient le verre à l'or et comportent un cœur, une première boule et quatre autres plus petites se balançant aux extrémités d'une tige formée d'un fil tortillé sur lui-même. Des médaillons, au contraire, pendent des ornements tout en or. La forme en rappelle celle des pendeloques d'un collier trouvé dans un tombeau des environs de Phanagoria en Crimée. C'est une triple rangée de petits vases, assez semblables à des glands oblongs, de dimensions graduellement croissantes, fixés à des chaînettes dont les points de suspension ou d'attache sont recouverts de rosaces. Sur les plus petits, de simples côtes ; la panse des vases intermédiaires est presque unie ; sur les plus grands, une habileté de main prodigieuse a soudé jusqu'à mi-hauteur des feuilles imbriquées semées de petites boules saillantes : au-dessous reparaissent les côtes

1. Le collier étendu ne mesure pas moins de cinquante centimètres.

alternativement lisses et quadrillées. Il y a plus d'art encore dans les trois têtes qui surmontent les trois pendeloques du milieu. Deux sont des têtes humaines : l'une aux cheveux ramenés en arrière sous un diadème et tombant sur la nuque ; l'autre aux longues boucles encadrant le visage et couronnées au sommet de deux petites ailes. La tête centrale, une tête de bélier aux cornes recourbées, est par l'intensité d'expression une œuvre de vraie sculpture.

Le collier a son complément dans deux couvre-oreilles, qui devaient se rattacher à un diadème placé sur la tête, et sans aucun

COLLIER ET COUVRE-OREILLES EN OR, TROUVÉS A OLBIA

(Musée du Louvre)

doute font partie de la même parure[1]. Ils présentent en effet un assemblage de pendeloques où se retrouvent des petits vases assez analogues, sauf qu'ils sont en pâte de verre, et qui comprennent des groupes de trois perles suspendues à des fils d'or de tous points semblables à ceux du collier. Mêmes rosaces aussi recouvrent les points d'attache. Seuls les pendants d'or, au nombre de cinq, présentent la forme un peu différente de cônes réguliers portant trois zones de filigranes, des côtes à la pointe, des enroulements au milieu, des palmettes inclinées dans le haut. Les palmettes tiennent aussi la première place dans la décoration de la plaque ronde qui forme le disque des couvre-oreilles[2]. Sur la partie centrale de celle-ci, réservée pour un relief

1. Hauteur totale : $0^{m}10$.
2. Diamètre du disque : $0^{m}05$.

exécuté au repoussé, l'artiste a représenté une scène de la légende de Thétis, non point les noces célébrées en grande pompe au milieu du cortège des dieux, mais la lutte antérieure qui avait mis aux prises Thétis et Pélée. Recherchée d'abord par un dieu, Thétis, d'après la tradition, n'avait point accepté sans répugnance l'union d'un homme. Le héros avait dû s'emparer d'elle de vive force. Il la saisit à bras le corps et l'étreint, sans lâcher prise devant les attaques d'un lion et d'une panthère en qui elle essaie vainement de se transformer. Inférieur en taille à Thétis, ainsi qu'il convient à un mortel vis-à-vis d'une déesse, Pélée sort vainqueur de la lutte dont l'hymen est le prix.

Telle est cette parure, qui peut à juste titre passer pour une des plus belles pièces d'orfèvrerie grecque parvenues jusqu'à nous. Il m'a paru que la décrire un peu minutieusement n'était point inutile, avant d'arriver à la tiare acquise en même temps, et qui, peut-être, a plus frappé l'attention générale. L'intérêt de cette dernière est de ceux qui s'affirment au simple regard et, d'ailleurs, l'héliogravure la reproduit assez fidèlement pour me permettre d'être court.

De la structure générale, de l'heureuse harmonie des parties pleines et des parties découpées, du détail même des divers motifs ornementaux, l'image à elle seule rendra suffisamment compte. Nulle trace de soudure. La tiare entière a été tirée d'une feuille d'or emboutie au marteau, de manière à se plier à la forme voulue[1]. Les sujets alors ont été repoussés, puis repris au ciselet. Pour couronnement, un serpent enroulé sur lui-même, la queue terminée par une seconde tête, dresse sa tête principale, détachée en ronde bosse, menaçante avec sa mâchoire aux terribles crocs. A l'intérieur, une calotte d'étoffe, dont les restes se sont conservés après deux mille ans, épousait les contours du crâne et assurait la stabilité.

Thétis, tout à l'heure, nous est apparue sur les couvre-oreilles : à l'histoire d'Achille, dont le culte jouissait à Olbia d'une faveur particulière, sont empruntés les bas-reliefs qui décorent la zone principale de la tiare.

Les Grecs, depuis longtemps, ont trop eu à souffrir de l'abstention volontaire du fils de Pélée. Il est temps qu'il reprenne les armes. Mais sa réconciliation avec Agamemnon ne va point sans offrandes. Ce sont d'abord, à droite d'un olivier qui marque le début de la scène comme d'autres en distingueront ailleurs les différentes parties,

1. Hauteur, 0m175; diamètre à la base, 0m18; poids, 443 gr.

quatre chevaux fringants, tenus en main par un conducteur au pas de course qui peut à peine maîtriser leur ardeur. Trois femmes, un peu plus loin, de l'autre côté d'un arbre au pied duquel sont posés deux oiseaux, forment un groupe : drapées dans leurs longues tuniques serrées à la taille et parées de bijoux, elles conversent entre elles. Une quatrième s'avance gracieusement vers Achille, une épaule et un sein à découvert, tenant une coupe de la main gauche. En avant d'elles, l'artiste n'a eu garde d'oublier la belle Briséis : Ulysse la conduit, aisément reconnaissable à son bonnet pointu, une chlamyde nouée sur l'épaule, et la pousse vers le héros. Aux coursiers et aux femmes sont joints de riches cadeaux, vases de toute forme et talents d'or gisant à terre. Nous distinguons une baignoire munie d'anneaux, un rhyton terminé par une tête de mulet, une grande œnochoe, une coupe profonde et l'un au moins des sept trépieds n'ayant pas vu le feu. Les présents, toutefois, ne suffisent pas à distraire l'attention d'Achille. Assis dans un siège richement orné sur lequel retombe l'extrémité de la draperie qui lui couvre les jambes, le haut du corps nu avec le baudrier en écharpe sur la poitrine et sa lance entre les bras, les cheveux pendant en longues tresses sur les épaules, il ne les voit même point. Briséis elle-même n'attire les regards que du vieillard placé à sa droite et qui, entièrement drapé, s'appuie sur son bâton recourbé. De l'autre côté est un jeune Grec en chlamyde flottante, tenant la lance, puis un personnage barbu vêtu d'une courte tunique et d'un manteau, qui, la main tendue vers lui, le harangue. Le dernier groupe, enfin, comprend deux guerriers armés, la tête coiffée d'un casque à haut panache, amenant un sanglier destiné à servir de victime sur l'autel qui se dresse à leurs pieds [1].

La seconde moitié du pourtour de la zone, inspirée de plus près encore du texte d'Homère, nous montre les funérailles de Patrocle. Les deux mêmes guerriers, Ulysse, le vieillard qui se couvre les yeux de sa main. Briséis assise, voilée et la tête abattue, pleurent. Devant eux se dresse un palmier au tronc vigoureux. Et voici le bûcher lui-même, pour lequel surtout l'orfèvre a suivi fidèlement le poète. Les Grecs, sur l'ordre d'Agamemnon, sont allés sur les hauteurs de l'Ida couper les troncs d'arbres qui retentissent en tombant et les ont

1. Il me semble qu'on pourrait hésiter entre le IXe chant de l'Iliade, où l'ambassade chargée de promettre ces présents à Achille, s'il veut faire taire son courroux, se rend à sa tente sans pouvoir le fléchir, et le XIXe, où ces mêmes présents sont réellement amenés à Achille qu'accable la douleur de la mort de Patrocle

déposés sur le rivage, qu'indique ici la présence d'un dauphin, à l'emplacement désigné par Achille. Ils les ont entassés en un amas de cent pieds à la base, ont saigné des moutons et des bœufs et placé le cadavre tout en haut. Achille, alors, a disposé tout autour les corps écorchés. Il a fait monter encore sur le bûcher des chevaux qui hennissaient d'effroi, des chiens compagnons de sa table. Enfin, pour venger son ami, il a immolé douze fils des Troyens, afin qu'ils soient dévorés avec lui, et a mis le feu au bois imprégné de graisse. Agamemnon, que semble faire reconnaître la couronne qui lui ceint la tête, penché en avant et drapé dans un vaste manteau, verse en libation le contenu d'une coupe pleine. Mais le premier rôle revient de droit à Achille. Il est là, véritable statue qu'il suffit de grandir par l'esprit, la chlamyde rejetée en arrière laissant le corps nu, les cheveux courts, privés désormais de ces boucles qu'en signe de deuil il a coupées et mises dans la main du mort. Le bûcher de Patrocle ne brûlait pas à son gré. Tenant une coupe précieuse, il s'adresse aux deux vents, Borée et Zéphyre, en leur promettant des sacrifices, et ceux-ci, du haut de leur demeure, accourent sous la forme de deux génies ailés, dont l'un approche une torche et l'autre souffle dans une conque. Le feu, bientôt, aura fait son œuvre. Les Grecs recueilleront les cendres de Patrocle, faciles à reconnaître puisque le corps gisait au milieu du bûcher. « Ne place point mes os loin des tiens, a dit à Achille le mort apparu en songe; que le vase d'or que ta mère te donna contienne nos os à tous deux. » L'artiste s'est souvenu de ce détail : l'urne d'or figure au pied du bûcher, fermée par son couvercle, et sur cette urne il a su représenter, en dimensions minuscules, la Minerve armée entre deux colonnes qui décore les amphores panathénaïques.

Il n'était certes point un barbare, le prince à qui était offerte cette page de l'Iliade magnifiquement transcrite sur l'or : son goût s'était déjà familiarisé, en même temps qu'avec les objets d'art ou de luxe qu'il pouvait admirer entre les mains des colons d'Olbia, avec les traditions dont ces objets perpétuaient l'écho. Et pourtant, par ce sentiment si net et si affiné de l'union intime nécessaire entre la destination de l'œuvre et sa décoration qui fait le charme des productions de la Grèce, l'artiste qui ciselait la tiare destinée à Saitapharnes — et qui certes travaillait à Olbia — a voulu que, dans cette coiffure d'un roi indigène, la Scythie, ses habitants, ses mœurs, ses produits, eussent aussi leur part. La seconde frise en reçoit une saveur toute spéciale, un attrait plus piquant encore. Au-dessus des sujets, un cep de vigne, courant tout autour de la zone, chargé de pampres

et de grappes ; sur le sol, formant un fond, des épis, des pavots, des plantes de toutes sortes, nous indiquent la fertilité du pays. A côté des produits de la terre sont introduits les animaux qui la peuplent : une grue prend son vol, prête à s'élever dans les airs ; un cheval, la tête baissée, hume l'air, tranquille, en plein repos et combien différent, dans ses lignes étudiées d'après nature, du type classique des chevaux grecs rencontrés tout à l'heure ; un taureau bondit, les cornes menaçantes ; un mouton broute, tandis qu'à ses pieds une brebis couchée, prise sur le vif, se gratte l'oreille de sa patte de derrière ; puis un bouc se promène, et, de nouveau, ce sont deux moutons, un bélier avec sa brebis que tette son agneau, auxquels font suite un second bouc et une chèvre nonchalamment étendue, un cerf à la haute ramure, deux bêtes féroces, un lion et une panthère, s'entre-déchirant dans une lutte sans merci. Les figures humaines apparaissent ensuite dans des scènes de chasse ou de combat. La première nous montre un Scythe agenouillé décochant une flèche à un lièvre que son chien poursuit et que la flèche va atteindre. Un autre Scythe initie son fils au maniement de l'arc : l'enfant est debout, entièrement nu, bravant le climat ; le père, tout entier à son rôle de précepteur, porte, comme le personnage précédent, la blouse brodée serrée à la taille par une ceinture de cuir à laquelle est suspendu le carquois, le pantalon tombant jusqu'à la chaussure ; mais, au lieu du bonnet pointu maintenu par une jugulaire, sa tête n'est protégée que par une rude et longue tignasse. Est-ce encore un Scythe qui apparaît dans l'épisode suivant ? Monté sur un cheval richement caparaçonné, la lance à la main, il n'en diffère pas par l'accoutrement ; mais la lutte qu'il soutient contre un énorme griffon, qui se dresse en face de sa monture cabrée, nous le désigne plutôt comme un de ces Arimaspes que la légende plaçait dans les régions hyperboréennes, adversaires des animaux sacrés d'Apollon qui gardent l'or de l'Oural : déjà il triomphe, et, derrière lui, une Victoire ailée, planant dans les airs, une palme dans la main gauche, s'apprête à lui décerner la couronne qu'elle tient dans la droite. Peut-être est-ce aussi à une légende locale qu'il faut demander l'explication d'une scène représentée un peu plus loin : un Scythe debout, les bras levés, manifeste sa surprise ou sa vénération devant un immense cratère au pied duquel sont posées une outre et une hache. Les deux dernières représentations sont d'ordre plus familier, mais de celles qui frappaient le plus la curiosité des Grecs et que nous retrouvons sur le célèbre vase d'argent de Nicopol à Saint-Pétersbourg, le domptage des chevaux : ici,

le cheval, pris dans une entrave qu'un Scythe lui a nouée aux jarrets et tire de toute sa force, tombe sur les genoux ; là, complètement vaincu, il est étendu sur le dos, les quatre pattes en l'air, et son maître lui serre autour du cou, au moyen d'une tige de bois, une corde prête à l'étouffer.

Il me resterait, si je ne m'étais déjà trop étendu, à parler de l'inscription qui ajoute au mérite artistique de la tiare la valeur d'un document historique. Tracée au-dessus de la frise précédente, elle est ainsi conçue : Η ΒΟΥΛΗ ΚΑΙ Ο ΔΗΜΟϹ Ο ΟΛΒΙΟΠΟΛΕΙΤΩΝ ΒΑϹΙΛΕΑ ΜΕΓΑΝ ΚΑΙ ΑΝΕΙΚΗΤΟΝ ϹΑΙΤΑΦΑΡΝΗΝ : « Le sénat et le peuple d'Olbia au roi grand et invincible Saitapharnes », et se déroule sur une ligne ininterrompue de murailles semées à intervalles réguliers de tours crénelées, murailles de la ville même d'Olbia, dont le présent offert au roi avait contribué à éviter l'attaque et la destruction. Commerçants et entrepositaires, les habitants de la colonie n'ambitionnaient point la souveraineté territoriale et reconnaissaient une sorte de suzeraineté des princes voisins. Ils payaient des redevances plutôt que d'avoir la guerre, qui, se terminât-elle par une victoire, eût rendu leur trafic impossible. Une colonne de marbre, trouvée à Olbia et conservée à Saint-Pétersbourg, qui rappelle les larges contributions fournies par un riche citoyen du nom de Protogenes, mentionne, parmi les services qu'il avait rendus, le fait d'avoir plusieurs fois désintéressé de ses propres deniers Saitapharnes, qui s'avançait jusqu'aux approches de la ville et réclamait un tribut comme hommage de vassalité. Une première fois, il avait fourni quatre cents pièces d'or ; lors d'une seconde visite, les archontes ayant réuni l'assemblée et déclaré que le trésor était vide, neuf cents. Envoyé auprès du roi avec un de ses concitoyens, il lui avait porté la somme ; mais Saitapharnes, tout en l'acceptant, était entré dans une grande colère, avait renvoyé honteusement les délégués ; et le peuple d'Olbia, pris de peur, avait décidé de lui députer une nouvelle ambassade. Le texte est brisé en ce point ; sans doute il y était dit que, devant la nécessité, Olbia avait doublé le tribut, offert de nouveaux présents ; est-ce trop s'aventurer que de replacer par l'esprit au nombre de ceux-ci la tiare que nous admirons aujourd'hui[1] ?

Les généreux citoyens ne se trouvent point qu'à Olbia, et si jadis

1. Je ne veux point aborder ici la discussion de la date de l'inscription d'Olbia et, par suite, de l'époque où vivait Saitapharnes : qu'il me suffise de dire que l'opinion des épigraphistes varie entre la deuxième moitié du IIIe siècle avant notre ère et l'époque d'Auguste.

Protogenes a pu contribuer au don qui fut fait de la tiare par sa patrie, MM. Édouard Corroyer et Théodore Reinach ont eu leur part à son entrée au Louvre, en rendant possible, par une avance de fonds libéralement offerte, une négociation qui, sans leur concours, eût risqué fort de rester infructueuse. L'année vraiment est bonne pour nos collections antiques. Il y a moins d'un an, M. le baron Edmond de Rothschild leur donnait le trésor de Bosco Reale. La salle des bijoux, si splendidement enrichie par cette donation, reçoit aujourd'hui de nouveau des pièces sans rivales. En même temps, un marbre du plus rare travail archaïque était légué au Musée. La tête de jeune homme couronnée de chêne que M. Georges Rampin, secrétaire d'ambassade, avait acquise à Athènes, obtint, dès son exposition au Trocadéro, en 1878, une renommée que la *Gazette* s'empressa de consacrer. Encore que nos connaissances sur l'art attique de cette période se soient depuis lors singulièrement accrues, elle n'en reste pas moins un jalon précieux dans l'histoire de la sculpture. L'amateur délicat qui a voulu en assurer, après sa mort, la jouissance à ses compatriotes, s'est acquis des droits à notre grande reconnaissance et prend rang, lui aussi, dans cette liste déjà longue de bienfaiteurs et d'amis, à laquelle se sont si heureusement ajoutés de nouveaux noms lorsqu'il s'est agi pour le Louvre d'acquérir la parure et la tiare d'Olbia.

ÉTIENNE MICHON

ERNEST DUEZ

La mort qui a foudroyé, en pleine force, dans la forêt de Saint-Germain, le peintre dont le nom se lit en tête de cette courte étude, a causé une douloureuse émotion parmi le monde des artistes. Des regrets unanimes se sont levés dans tous les cœurs sincèrement affectés ; et plus d'un, parmi nous, a fait un retour sur soi-même et interrogé anxieusement cet avenir incertain : demain.

Ernest Duez paraissait destiné à vivre de longs jours. Il avait l'équilibre harmonieux du corps et de la pensée, la fixité d'idées, la netteté de vue qui particularisent les chercheurs d'idéal. Ce ne fut pas un puissant créateur, un producteur de génie; ce fut, tout simplement, un homme de son temps, un inquiet. L'idéal qu'il rêvait d'atteindre lui semblait toujours s'éloigner dès qu'il voulait s'en approcher. Combien de fois pourtant il a conquis le succès !

Ses premiers essais ne pouvaient permettre de préjuger de son avenir. Peinture religieuse, peinture de genre l'attirèrent sans le retenir. Dès le début, on devine qu'il nourrit un projet, qu'il s'apprête à une évolution qui pourrait bien être définitive.

Bientôt, en effet, il entre dans le naturalisme, il s'attaque à la

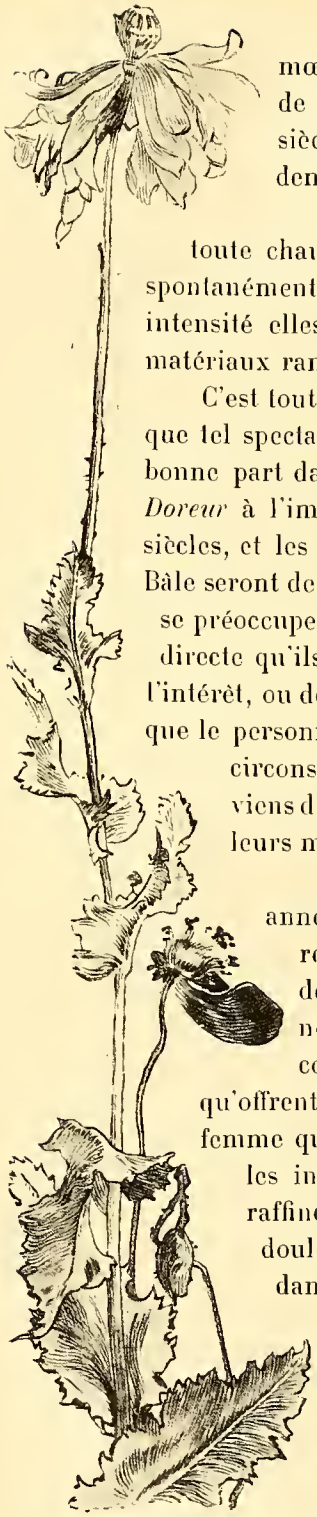
modernité, dont il sera, rapidement, un des plus sincères traducteurs. Il peint, tout simplement, des êtres qu'il coudoie chaque jour, les plaçant dans le cadre qui leur est propre, leur donnant une intensité de vie tout à fait éclatante. Dieu sait les tempêtes qu'il souleva tout

ESQUISSE DU « MIRACLE DES ROSES », PAR DUEZ

(Appartenant à M. Roger-Jourdain)

d'abord, quand il composa la *Lune de miel*, deux fiancés en costume de nos jours traversant, la main dans la main, un coin de forêt ensoleillée !

Être de son temps, se faire le poète ou le peintre de sentiments que ce temps exalte ; consacrer, dans des strophes enflammées, l'accent des passions qui l'ont traversé ; rappeler, en des toiles qui deviennent pour la postérité des documents précieux, les goûts, la mode, les



mœurs, c'est faire œuvre pie. Ainsi les anecdotiers font de l'histoire vraie et nous en apprennent plus, sur un siècle ou sur un homme, que les Plutarques du lendemain.

La sensation reçue, fixée immédiatement, encore toute chaude, sur le papier ; l'impression éprouvée, confiée spontanément à la toile, quelle puissance elles acquièrent, quelle intensité elles dégagent ! Rien ne vient altérer la sincérité des matériaux ramassés.

C'est tout à l'heure que tel fait s'est passé ; c'est à la minute que tel spectacle vient d'être entrevu. La vérité entre pour une bonne part dans le génie de l'homme. Un Rembrandt voue son *Doreur* à l'immortalité ; le *Pouilleux* de Murillo a traversé les siècles, et les figures intimes d'Holbein qu'on voit au musée de Bâle seront de toute éternité. Pourquoi ? C'est que les artistes qui se préoccupent de ces choses modernes reçoivent une impression directe qu'ils rendront durable ; c'est qu'ils auront ressenti ou de l'intérêt, ou de la joie, ou de la tendresse, ou de la terreur, selon que le personnage ou le groupe se sera trouvé dans telle ou telle circonstance pouvant provoquer un des sentiments que je viens d'indiquer ; qu'ils auront été en communion d'idée avec leurs modèles, qu'ils auront ri, pensé ou pleuré avec eux.

Les peintres contemporains, déjà depuis plusieurs années, ont commencé à entrer dans cette voie, à se rendre compte de l'influence des milieux. Ils regardent autour d'eux, ils interrogent, ils scrutent, ils notent attentivement ce qui leur paraît digne d'être conservé. Ils se sentent attirés par les spectacles qu'offrent les aspects très divers de la mode — comme la femme qui l'inspire, « ondoyante et diverse ». — Ils disent les intimités de la famille, les caprices de l'élégance, les raffinements du luxe, et aussi, certains, avec une âpreté douloureuse, les *stations* de la misère. Ils concentrent dans un type toute une généralité ; ils enferment dans un symbole toute une génération ; en un mot, ils préparent des points de comparaison pour ceux qui viendront après nous.

Ernest Duez, un des premiers, est entré hardiment dans le mouvement qui s'effectuait ; il s'est enrôlé dans les rangs des modernistes et en est

rarement sorti. Seulement, c'était un homme de goût raffiné et en même temps — ce bon géant — un tendre, et comme, par essence, il aimait la femme et l'enfant, il s'est évertué à faire tourner son art dans le cycle où ces deux forces de l'humanité se meuvent.

C'est alors que nous avons vu ces charmantes compositions consacrées à la femme, jeune fille, jeune mère, exprimant, les unes et les autres, les doutes, les émois, les tendresses sans cesse éprouvés. Mais, pour donner plus de grandeur à ses conceptions, il les a souvent placées soit en pleine nature, dans les allées parfumées d'un parc, soit à côté de cette berceuse sublime, la mer ! Ces deux traits suffisent à expliquer pourquoi le peintre s'était fixé à Villerville. De sa fenêtre, il voyait la plage émaillée de toilettes claires, il entendait le rire des enfants, assistait à leurs jeux. Il suivait de l'œil le caprice de l'imprévu sur la formation des groupes amis, les jeux de lumière baignant les tons chatoyants, harmonisant les nuances, provoquant des colorations hardies, amenant des trouvailles de mouvements, de gestes ou d'attitudes. Il remarquait la belle silhouette que découpe sur la mer et sur le ciel telle figure fièrement campée; il s'intéressait à la mélancolie que la vague fait monter sur un front virginal, à l'attendrissement indéfinissable qui saisit les natures rêveuses, et il s'évertuait à reproduire les phases d'une admiration qu'il faut subir sans se l'expliquer.

En un mot, Ernest Duez aimait la nature et il aimait à un égal degré la créature humaine. A toutes deux il a demandé le secret de leurs mystères, le pourquoi de leurs transformations. J'écrivais, en 1883, parlant de Duez : « La nature est son seul guide, son unique inspiratrice. Il la contemple longtemps pour la bien comprendre; il écoute les bruits qu'elle produit, les merveilleux phénomènes qu'elle manifeste; il devient, à son tour, dans un siècle qui ne croit plus à rien, une manière de panthéiste adorant le merveilleux enfantement de la terre toujours épuisée et toujours inépuisable. C'est ainsi que M. Duez nous a donné, nous donne encore des pages imprégnées de ce respect

de la femme et de la nature. Et quand je dis : « la nature, » je pense non seulement aux prés, aux bois, aux ruisseaux, à la montagne, mais aussi à la mer, cette fascinatrice, devant laquelle l'artiste se sent remué jusqu'au moelles. Son souvenir le suit, le hante, l'obsède ; et c'est alors qu'il crée ces thèmes ravissants : des femmes, des mères, des enfants assis sur le sable des plages ou sur les planches des estacades, et montrant en de pures silhouettes et de troublantes attitudes, en des poses qui appellent le respect, tout ce

ÉTUDE A LA POINTE SÈCHE, PAR DUEZ

qu'il y a de bon, de dévoué, de tendre sur cette terre, perdu, noyé dans tout ce qu'il y a de grand au-dessus de nos têtes : le ciel !

Je ne veux pas entreprendre ici de raconter la vie d'Ernest Duez. Pour les curieux de dates et de titres, le facile Larousse suffira. Pourtant, je ne puis faire moins que de rappeler les tentatives qui attirèrent l'attention du public sur l'artiste dont tout le monde regrettera longtemps la disparition prématurée. *La Lune de miel* fut son premier manifeste ; mais c'est en 1874, avec *Splendeur et Misère*, qu'il fit entrer sa poétique dans le domaine du symbole, puisque son diptyque montrait, d'un côté, la courtisane régnant, de l'autre, la courtisane déchue. Ernest Duez obtint sa première médaille. En 1876, la *Femme aux pivoines*, traitée avec une franchise d'allure

et une coloration puissante et en même temps distinguée, offrait un ragoût exquis d'impressionnisme subtil.

De toutes les compositions signées par Ernest Duez, *Saint*

PORTRAIT D'ULYSSE BUTIN, PAR DUEZ

Cuthbert (Musée du Luxembourg) est assurément une des pages les plus remarquables de la peinture moderne.

L'auteur traitant un sujet religieux en le naturalisant à la manière d'un gothique, a triomphé, par l'habileté qu'il y a déployée et par la véritable puissance qu'il a montrée, des obstacles amoncelés devant lui. Songez qu'il donnait à une légende religieuse le caractère

et l'intensité d'émotion qu'exhale la chose vécue ; qu'il remplaçait le côté de foi par l'impression humaine ; qu'il faisait d'un évêque du VIIe siècle un vieillard passant par toutes les traverses d'une longue vie d'abnégation doublée du renoncement. Ainsi, on le voit, le bon évêque, enfant d'abord et gardant les troupeaux ; ensuite parcourant, revêtu des lourds habits sacerdotaux, la Grande-Bretagne et recevant d'un aigle la nourriture que Dieu lui envoie ; puis enfin, vieux, cassé, ensemençant dans une île déserte l'étroit sillon où se posent ses pieds chancelants. Voilà le thème qui se déroule dans les compartiments du triptyque de *Saint Cuthbert*. Mais ce qui ajoute une saveur étrange et pénétrante à cette suite d'épisodes d'un tour un peu archaïque, c'est que le peintre a placé ses personnages dans un paysage réel. La prairie où paissent les moutons du premier motif, l'église qu'on voit dans l'autre, le champ éventré par la charrue et la mer qu'on aperçoit dans le troisième dépendent de la commune de Villerville.

ÉTUDE A LA POINTE SÈCHE, PAR DUEZ

C'est également à Villerville qu'Ernest Duez peindra plus tard cette importante toile, le *Soir :* des vaches grandeur nature s'étageant sur les mamelons du val où Daubigny, il y a plus de trente années, fit un de ses chefs-d'œuvre.

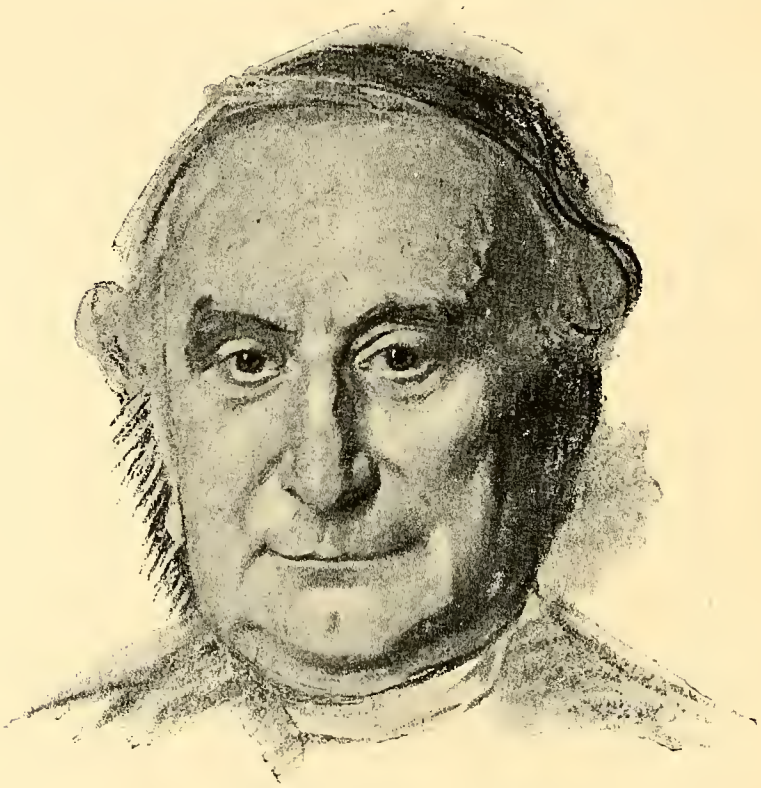
Le magistral portrait d'Ulysse Butin travaillant sur la crête de la falaise avec, comme fond, l'infini ; toutes les charmantes compositions qui firent la légitime réputation du peintre aimable autant

qu'il était bon, tendre autant qu'il était fort, sont nées sur ce coin béni. A l'huile, au pastel, à l'aquarelle, il a peint ou dessiné les ciels

PORTRAIT DE Mme DUEZ, PAR DUEZ

gris et tourmentés, les couchers de soleils fulgurants, reflétant les rayons mourants de l'astre sublime dans les petites mares que laisse, au fond des moulières, la vague en se retirant, et qui semblent des creusets où miroite un métal en fusion.

Comme aquarelliste et comme pastelliste, Ernest Duez s'est révélé par sa maîtrise personnelle et par le joli sentiment qu'il possédait des choses décoratives. Devant ses envois, chaque année, le public éprouvait une émotion où il y avait un mélange de joie et d'attendrissement. L'œil s'y reposait, l'imagination s'y arrêtait. L'on se sentait véritablement en présence d'un tempérament de



ÉTUDE AU CRAYON NOIR, PAR DUEZ

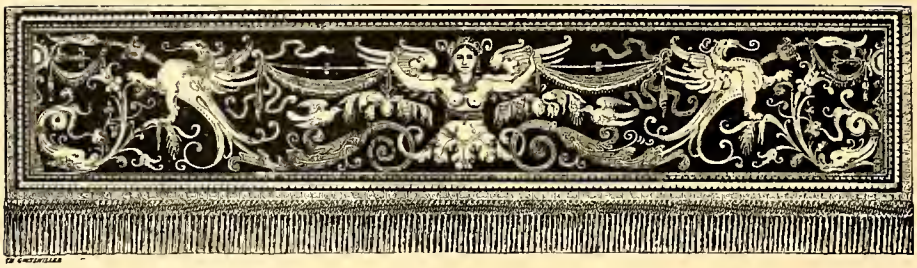
virtuose incomparable, poussant parfois jusqu'à la saveur troublante des Japonais. Il mettait de la grâce dans un bouquet de fleurs, de l'art dans un groupement de feuillage, un je ne sais quoi qui ouvrait des horizons profonds, qui plongeait dans le rêve. Il avait de ces trouvailles qui sont d'un délicat : une branche de pavots traversant tout un cadre et que le peintre avait placée au bord de la mer et, dans un cornet, des roses-thé dont les pétales tombent une à une avec une lenteur qui est pleine de grâce.

Dans ce genre, Ernest Duez nous ménageait de réelles sur-

prises. Tout en restant très peintre et surtout très moderne — la *Nursery* exposée au Champ-de-Mars, l'an dernier, le prouvait, — il ambitionnait de mettre son talent au service de l'art appliqué, de coopérer à la renaissance de la grande industrie lyonnaise, en renouvelant et en rajeunissant l'ornementation des tissus somptueux qui servent à l'ornement de nos demeures, des soieries qui parent la beauté de la femme, et même il songeait à jeter une note fantaisiste jusque dans le ramage des papiers de tenture qui revêtent les murs du *home* familier.

L'artiste qui agit ainsi ne fait pas déchoir son art; au contraire, il élève le métier jusqu'à lui et lui donne comme une sorte d'aristocratie. Les maîtres des siècles passés se prêtaient à ces exquises débauches du crayon; les peintres actuels de l'Angleterre y excellent; Prud'hon lui-même, le Prud'hon de la *Justice divine poursuivant le Crime*, n'a-t-il pas dessiné des menus et des en-tête de factures!

EUGÈNE MONTROSIER



CORRESPONDANCE DE L'ÉTRANGER

ITALIE

LES ÉCHANGES PROJETÉS ENTRE LES GALERIES ROYALES DE PARME ET DE FLORENCE

Dans aucune contrée du monde civilisé, les musées d'art n'ont un caractère aussi particulièrement local que dans les villes d'Italie. Ce phénomène s'explique aisément pour les provinces qui ont été de préférence des centres de productions spontanées dans le domaine de l'art. Ce sont alors les églises, les couvents, les collections privées qui ont fourni successivement leurs contingents à ces institutions, fondées à une époque relativement peu éloignée comme lieux d'instruction et de délectation pour le public. Ceci considéré, on trouvera justifiée l'aspiration, depuis quelque temps manifestée par les ministres de l'Instruction publique en Italie, de conserver et même d'accentuer autant que possible dans les musées confiés à leurs soins ce caractère spécial, reflétant d'une manière rationelle la physionomie qui distingue une région d'une autre région, quelque fois même une ville de sa voisine. C'est ce qui a fait naître l'idée d'effectuer, dans des cas donnés, des échanges entre un musée et un autre, sans compter les acquisitions plus ou moins louables, faites avec le revenu des droits d'entrée inaugurés depuis nombre d'années.

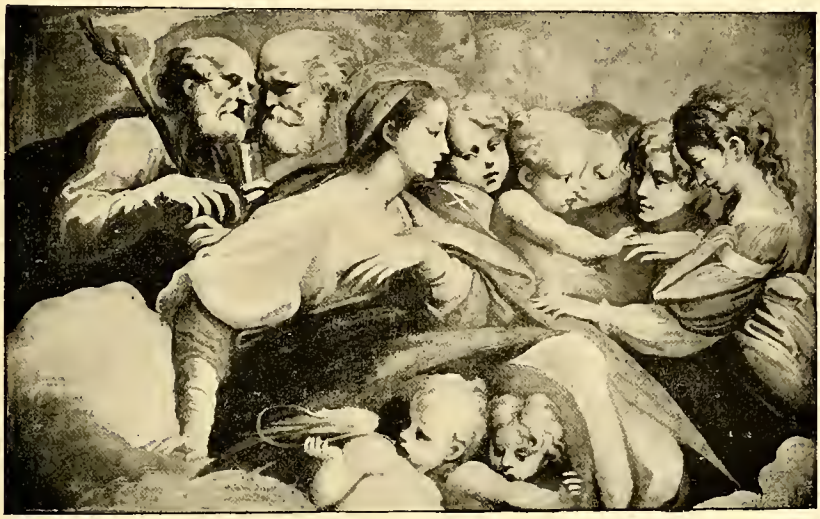
Pour donner quelques exemples de ce qui a été fait comme échanges dans ces derniers temps, nous rappellerons les transactions entre les galeries de Milan et de Venise. On avait remarqué que le célèbre peintre Carlo Crivelli, si éminent dans son style robuste et sa technique supérieure, n'était pas représenté à l'Académie de Venise, alors que ses œuvres étaient abondantes à la galerie Brera, qui n'a d'autres rivales, quant à ce maître, que les collections anglaises, la National Gallery de Londres, en premier lieu. Chose étrange! ce

peintre, qui a toujours aimé signer *Venetus* dans ses peintures, n'a laissé aucune trace de son activité dans la ville des lagunes; les églises et les couvents de Venise n'ont en effet jamais rien révélé de ce peintre.

Cette circonstance s'explique par le fait que les deux frères Crivelli, Carlo et Vittore, celui-ci bien plus faible que le premier, passèrent leur vie presque entièrement dans les provinces d'Ancône et d'Ascoli, où à peu près toutes leurs productions étaient réunies[1].

Quoi qu'il en soit, il était à désirer que la galerie principale de la Vénétie ne restât pas dépourvue plus longuement de quelque spécimen de son glorieux compatriote.

Un échange avec le musée Brera s'effectua facilement. La collection mila-



MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR LE PARMESAN

(Galerie royale de Parme)

naise céda à sa sœur de Venise un panneau renfermant les deux puissantes figures des saints Jérôme et Grégoire[2], et reçut à son tour, outre une compensation en numéraire, une petite peinture d'une Vierge avec l'Enfant Jésus, d'un artiste très rare, qui signait « François Napolitain », mais qui évidemment, comme peintre, dut appartenir à l'école lombarde, influencée par le style de Léonard[3].

A cette occasion, la galerie Brera avait cédé à Venise la partie centrale d'un

1. Nous signalons à ce propos qu'une des œuvres les plus admirables de Carlo, un grand retable d'autel, signé et daté 1473, se trouve encore dans la cathédrale de la charmante petite ville d'Ascoli, tandis que le plus ancien en date (1468) est conservé dans la résidence municipale de Massa, près de la ville de Fermo.

2. Voir l'excellente photographie faite depuis par M. Dom. Anderson, de Rome.

3. Photographié par la maison Marcozzi, Milan. — Quant au seul tableau connu portant le nom de cet auteur, et représentant la Vierge et l'Enfant entre deux saints, il vient de passer d'une collection privée de Milan dans celle de la ville de Zurich. Reproduit par le photographe Louis Dubray, à Milan.

triptyque d'André de Murano, qui, on ne sait à quel propos, avait été détaché de l'ensemble appartenant déjà à l'Académie de Venise.

Une restitution semblable fut consentie plus tard par la galerie de Milan à celle de Bologne; il s'agissait d'un panneau de Giotto, simple fragment, jadis partie centrale d'un retable authentique de cet artiste peint, comme on sait, pour une église de Bologne [1].

Milan reçut, à son tour, une assez maigre compensation : deux petits portraits en buste d'homme et de femme, vraisemblablement de l'ancienne école de Ferrare, lesquels viennent d'être exposés dans la cinquième salle de la pinacothèque de Brera.

I

Les œuvres qui devaient donner lieu à un échange entre les galeries de Parme et de Florence ont une importance assez marquante pour être appréciées d'une manière toute spéciale.

L'initiative de la combinaison avait été prise par le nouveau directeur de la Galerie royale de Parme, M. le professeur Corrado Ricci. L'activité, la passion intelligente, avec laquelle il s'était livré, dès son arrivée dans cette ville, à la complète réorganisation de ses collections artistiques, lui firent remarquer que celles-ci, célèbres depuis longtemps par la présence de plusieurs chefs-d'œuvre du Corrège, n'ont, en fait de peintures authentiques, rien de bien remarquable à montrer de l'autre grand peintre du pays, François Mazzola, dit le Parmesan, de la main de qui on garde pourtant, dans ces localités même, un choix abondant et précieux de croquis et de dessins variés. De plus, on peut y voir une petite toile qui, par son exécution sommaire, doit être considérée comme une esquisse en couleurs du Parmesan, plutôt que comme une œuvre achevée. C'est une charmante composition, représentant la Vierge dans les nuages, environnée de saints et d'anges, et portant l'Enfant Jésus qui présente l'anneau à son épouse mystique, sainte Catherine [2]. L'esprit de l'artiste y est tout entier; mais le nouveau directeur, dans son zèle, trouvait que ni les dessins, ni cette peinture ne suffisaient à démontrer le développement acquis par l'artiste, soit dans la technique, soit dans le sentiment. Selon lui, quiconque étudiait François Mazzola dans la galerie de sa ville natale, à côté des autres maîtres parmesans dont la pinacothèque possède de fort bons spécimens, était déçu.

Deux raisons nous expliquent cette lacune : l'une d'elles est la brièveté de la vie du peintre, qui n'atteignit même pas l'âge de Raphaël, puisqu'il naquit en 1504 et mourut en 1540; l'autre raison est le transport d'un nombre considérable d'œuvres d'art de Parme à Naples en 1734, à l'occasion de la prise de possession du royaume de Naples par Charles Ier. Ce prince fit venir dans sa nouvelle résidence la plus grande partie des tableaux qui étaient l'ornement des palais ducaux de Parme, et qui forment aujourd'hui le noyau principal de la galerie installée à l'étage supérieur du musée de Naples.

Ajoutons que, plus tard, d'autres tableaux appartenant à la collection farné-

1. Voir *History of painting in Italy*, par Crowe et Cavalcaselle, vol. Ier, p. 339-40.

2. Nous en donnons la reproduction, d'après une photographie provenant de l'album recueilli dans la galerie de Parme par M. Anderson.

sienne, ou acquis par les Bourbons et par Marie-Louise, furent détournés pendant les crises provoquées par les changements de gouvernement; que divers

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS DE SAINTS, PAR CIMA DA CONEGLIANO

(Galerie royale de Parme)

chefs-d'œuvre enlevés à Parme et portés en France, soit en 1796, soit en 1803, ne furent pas tous restitués en 1815; et n'oublions pas non plus tout ce qui fut éparpillé de différentes façons après avoir appartenu aux églises [1].

1. Voir l'article de M. Corrado Ricci sur la Galerie de Naples, dans le périodique *Napoli Nobilissima*, septembre 1894.

Dès lors, quoi de plus naturel, de la part de M. Ricci, que de vouloir reconquérir au moins l'une de ces œuvres faites à l'origine pour la ville natale du peintre? En poursuivant ses recherches sur les artistes parmesans, il n'eut pas de peine à constater qu'une des peintures les plus importantes de Mazzola avait, depuis plus de deux siècles, émigré de Parme à Florence, où on la voit exposée

APOLLON ET MIDAS, PAR CIMA DA CONEGLIANO

(Galerie royale de Parme)

au-dessus de la porte d'entrée, dans la première salle de la galerie Pitti; c'est le tableau connu depuis longtemps sous le nom de *la Madone au long cou*[1].

Nous apprenons par M. Ricci[2] que le tableau fut commandé à François Mazzola, le 23 décembre 1534, par Hélène, fille d'André Baiardi, chevalier et poète de Parme, née en 1488 et mariée en 1505 avec le gentilhomme François Tagliaferri. Il ne fut placé cependant sur l'autel de la chapelle qu'elle fit construire qu'en 1542, c'est-à-dire deux années après la mort du peintre. En

1. Nous en donnons ici la reproduction, d'après une photographie de M. Anderson.

2. Corrado Ricci : *La Madonna dal collo lungo del Parmigianino,* extrait de l'*Archivio Storico per le Provincie Parmensi*, vol. IV *a*, 1895. Le document latin se rapportant à cette commande y est publié dans son intégralité.

1674, les religieux de l'église même (Santa Maria dei Servi) offrirent le tableau au cardinal Léopold de Médicis pour le prix de 300 pistoles (*doppie*). Les comtes Cerati, successeurs des Baiardi dans les droits sur la chapelle, intentèrent un procès aux Servites. Mais, comme on pouvait le prévoir, le tableau resta à Florence et les Cerati durent se contenter d'exiger une partie de la somme prove-

ENDYMION, PAR CIMA DA CONEGLIANO

(Galerie royale de Parme)

nant de la vente, pour restaurer leur chapelle et d'y placer sur l'autel une copie par Cesare Aretusi, peintre de Modène assez accrédité, copie qui, à son tour, fut enlevée plus tard et se trouve aujourd'hui en la possession d'un héritier de la famille Cerati.

A l'heure qu'il est, le panneau original du Parmesan devrait avoir fait retour à la ville à laquelle il appartenait, et se trouver dans cette même galerie, qui renferme les chefs-d'œuvre du grand précurseur Antonio Allegri, et les démarches entreprises près de la direction des galeries florentines devraient avoir aussi abouti, après que le professeur Enrico Ridolfi de Florence eut pris connaissance du tableau que M. Ricci lui offrait en échange et l'eut trouvé digne d'être accepté. Florence, comme on le sait, possède, au nombre de ses remarquables musées, trois galeries

de peinture dépendant du gouvernement. C'est d'abord l'Académie des Beaux-Arts, appelée aussi Galerie royale ancienne et moderne, qui a un caractère strictement local, c'est-à-dire qui présente le développement total de la peinture en Toscane; puis la galerie Pitti et les Offices, d'un choix plus éclectique, car les écoles de tous les pays, sans préférence, y sont plus ou moins représentées, soit dans les peintures, soit dans les dessins. Parmi les peintres vénitiens dont on voit quelques beaux spécimens, il n'y avait rien à signaler de l'aimable Jean-Baptiste Cima da Conegliano, puisque la faible *Madone* qui lui est attribuée dans la première salle vénitienne des Offices est considérée par les critiques éclairés comme l'œuvre d'un de ses disciples. Le prestige des galeries florentines eût été encore rehaussé par l'entrée de l'œuvre si importante et si bien choisie de ce maître, dont nous donnons ici la reproduction.

Malheureusement, nous venons d'apprendre que des difficultés admistratives ont fait échouer, à la dernière heure, ce projet d'échange.

II

L'œuvre de Cima dont nous venons de parler est un tableau d'autel, non seulement important à cause de sa complexité et du nombre des figures, mais avant tout par le goût exquis qu'il révèle et la finesse consciencieuse de l'exécution dans ses moindres détails. Rien de plus pur, en effet, que cette réunion de saints et de saintes entourant, avec l'ange musicien en extase, le trône où est assise la Vierge portant l'Enfant, qui se tourne dans un geste de bénédiction vers sa sainte de prédilection, vers cette sainte Catherine d'Alexandrie qui a été le thème de tant d'inspirations charmantes chez les peintres italiens de la meilleure époque.

La galerie de Parme, tout en se privant de cette œuvre, avait encore la bonne fortune de posséder trois belles peintures de Cima, dont les productions ne sont pas très nombreuses. En Italie même, il y a plusieurs galeries qui en sont tout à fait dépourvues. Parme, au contraire, possède encore de lui un autre beau tableau d'autel[1] (avec un admirable fond de paysage où l'on aperçoit sur une hauteur la petite ville natale du peintre) et deux petits panneaux à sujets mythologiques absolument exquis. Dans l'un de ceux-ci, on voit représenté Midas jugeant le conflit entre Apollon et Marsyas; dans l'autre, Eudymion, endormi près d'une broussaille, tandis que Diane, sous la forme d'un croissant de lune, descend vers lui.

Revenant au tableau qui devait être transféré à Florence, il nous faut signaler, en ce qui concerne le sujet, que les saints vers lesquels se tourne la Vierge sont Jean-Baptiste avec les deux jeunes frères médecins Cosme et Damien; ceux de l'autre côté sont saint Paul et les saintes Catherine et Apollonie. La mosaïque figurée sur la courbe de la niche ou abside qui forme le fond est

1. Ce tableau portait jadis l'inscription fausse « *Lionardo Vinci 1492* » et fut exalté comme appartenant à ce maître — *incredibile dictu* — par des historiens tels que Amoretti et Rio, impressionnés évidemment par le mérite de l'œuvre en général, et non par son caractère personnel.

intéressante comme représentation fidèle d'un motif byzantin, semblable à ceux qu'on voit encore à Saint-Marc de Venise, et ailleurs dans les îles de la lagune.

LA « BELLE » DU PARMESAN

(Musée de Naples)

On y remarque le Rédempteur assis sur un trône, entre les figures de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste.

Au rang de ces peintures provenant de Parme et qui doivent avoir été exécutées par le peintre dans sa meilleure époque, vers la fin du xve siècle, on peut, comme le constatent justement MM. Crowe et Cavalcaselle dans leur *History of*

painting in North Italy, en classer deux autres d'un style pareil, à savoir le panneau du Louvre, avec la Vierge et l'Enfant recevant les hommages de saint Jean-Baptiste et de sainte Marie-Madeleine, qui provient de Saint-Dominique de Parme, et le Christ mort entouré de ses fidèles, qui, de la petite ville de Carpi, est passé dans la galerie de Modène, où on peut l'admirer encore comme une des choses les plus précieuses de la collection [1].

Quant au grand tableau qui nous occupe ici, il est vrai que son histoire le rattache aussi à la ville de Parme dès son origine; il se trouvait sur un autel de la cathédrale de cette ville, pour lequel Cima, très probablement, fut chargé de le peindre. Mais, puisque le tableau du Parmesan dont nous avons donné la reproduction appartenait également à une église de sa ville natale, la compensation au point de vue historique se serait trouvée de la sorte assez équilibrée.

Pour ce qui a trait au mérite artistique des deux peintures, aucune comparaison n'est possible, trop grande étant la différence entre la tournure d'esprit et l'idéal des deux peintres : le premier, tout pénétré d'un sentiment religieux naïf, à l'impression duquel il se plaît à subordonner tout l'ensemble de sa création ; l'autre, préoccupé avant tout de mettre en évidence ce que la nature humaine sait nous présenter de plus choisi en fait d'élégance et de grâce, et cela au dépens même de la vérité et du naturel, surtout par l'exagération des proportions, tendant toujours à une longueur démesurée des formes du corps. Sous ce rapport, la *Vierge au long cou* nous représente parfaitement l'artiste dans tout ce qui constitue ses qualités et ses défauts. Nous pensons, comme M. Ricci, que les finesses de l'exécution, la noblesse des types et la vigueur du coloris sont une compensation suffisante aux erreurs de l'affectation et de l'outrance dans les lignes. La tête de la Vierge, dans son arrangement distingué, est d'un fini précieux, de même que celles des jeunes gens des deux sexes qui s'approchent du Sauveur endormi sur les genoux de sa mère. L'enfant qu'on aperçoit au milieu des autres personnages est d'une grâce qui n'a rien à envier à celle du Corrège, et la ravissante tête de jeune fille, vue de face, aux grands yeux étincelants, rappelle fort celle de la prétendue « *Belle* » du Parmesan, que nous reproduisons d'après le tableau du musée de Naples [2].

Quant à la longueur vraiment excessive du cou de la Vierge, quoiqu'on doive l'attribuer au sentiment artistique de l'artiste, qui aimait à tout amincir et allonger, une opinion ancienne, assez ingénieuse dans le cas spécial dont il s'agit, a été émise, et mérite d'être rapportée à titre de curiosité. Octavien Cambi, écrivant, en 1666, la biographie d'un peintre nommé Savonazzi, dit qu'ayant causé un jour avec lui et lui ayant reproché d'avoir fait à la Madone le cou trop long *et au delà des limites imposées par la symétrie*, Savonnazzi aurait repris en disant « que cela aurait été une erreur considérable que de le former différemment, puisque le cou allongé est la marque distinctive de la virginité des femmes [3] ».

La description que Vasari fait de cette œuvre du Parmesan n'est, à vrai dire,

1. Voir la belle photographie par M. D. Anderson, appartenant à la suite des reproductions concernant la galerie de Modène.

2. La photographie qui a servi de modèle à la reproduction est tirée de la suite des *fac-simile* isochromatiques faits l'année dernière par la maison Brogi, de Florence, dans la galerie de Naples.

3. Ricci, *article cité*.

pas très exacte. Ce qui semble vrai, c'est qu'elle resta inachevée, « car le peintre, ajoute Vasari, n'en fut jamais satisfait, bien qu'elle soit généralement louée à cause de la manière pleine de grâce et de beauté qu'on y remarque ». En effet, dans le fond du tableau, auprès de la petite figure debout tenant un papyrus, sur les degrés d'un temple en ruines, on lit l'inscription suivante : *Fato praeventus F. Mazzoli parmensis absolvere nequivit.*

Le P. Irénée Affò, Bottari et Lanzi de même, citent ce tableau comme étant une des meilleures œuvres du Parmesan.

GUSTAVE FRIZZONI

AUTRICHE ET ALLEMAGNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

ENDANT l'été passé, à Leipzig, à Munich, à Heidelberg se promenait l'exposition des œuvres de Hans Thoma, la seule individualité allemande assez puissante pour être mise en parallèle avec Menzel et Bœcklin.

En tant que lithographe, nous le rejoignons encore, en novembre, à l'*Exposition internationale des Arts graphiques* de Vienne. Il y apparaît dessinateur convaincu, et cependant, à tout moment, hanté du désir d'introduire la couleur dans son nouveau procédé, qu'il manie sur des papiers diversement teintés, avec réserves de blanc, parfois même au moyen de plusieurs planches successives, de couleurs dissemblables, superposant, en somme, deux ou trois lithographies sur la même feuille.

Son voisin de Francfort, Wilhelm Steinhausen, est peut-être, à cette Exposition des arts graphiques, l'artiste qui représente le mieux l'Allemagne d'avant Bismarck, Wagner et Nietzsche. Après avoir illustré la Bible en de grandes planches d'un beau caractère évangélique et populaire, il revient de plus en plus aux touchantes légendes allemandes qu'ont aimées nos pères. Ses lithographies font penser à la musique de Weber; elles ont le sourire de l'enfance, en même temps que la sérénité d'une vieillesse qui a derrière elle une vie digne et sans ambition, riche d'une opulente moisson d'œuvres.

Klinger est aux antipodes de ces deux hommes. Tout ce qu'il imagine lui semble bon. L'Allemagne entière l'approuve et le porte aux nues. Il faut cependant faire beaucoup de réserves. Il est prodigieusement inégal et incomplet. Au reste, la France a appris à le connaître sous ses bons et ses mauvais côtés, au dernier Salon du Champ de Mars. Thoma et Steinhausen ont une foi sérieuse en leur art, des convictions profondes; Klinger cherche toujours à éblouir, à étonner. Il est, avec Franz Stuck, le plus grand jeteur de poudre aux yeux de l'Allemagne artistique. Il occupe à l'Exposition des Arts graphiques une place réellement insolente, il envahit tout. Sa facilité de production a quelque chose de celle de Gustave Doré ; à l'eau-forte, il est débordant d'imagination et superficiel. Sa faconde a toutes les gammes. Il s'entend à prouver mieux que personne que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, tome XV, page 365.

Otto Greiner est un passionné d'académies, qui dessine avec une conscience de myope. Il fait des lithographies qui devraient être des eaux-fortes, et où les derniers détails des paysages d'arrière-plan sont aussi soigneusement décrits que ses personnages du premier plan. En outre, dessinant si juste et avec une telle minutie, il a le tort de choisir ses modèles sans assez de discernement. Son œuvre, intéressant au premier chef, renferme beaucoup de jambes trop courtes, écrasées sous des hanches trop volumineuses et des torses trop longs. A cet égard, son *Jugement de Pâris* et son *Hercule hésitant* sont à citer. Et puis, il n'y a pas assez d'intimité entre ses paysages et ses personnages, qui se juxtaposent sans se pénétrer. N'importe; nous avons affaire en lui à l'un des artistes qui ont le plus d'avenir parmi les jeunes Allemands. Son amour de la difficulté vaincue, des raccourcis hardis et surplombants, nous en est garant.

Fritz Bœhle, comme Thoma, comme Steinhausen, s'est efforcé de rapprocher sa manière le plus possible de celle des vieux maîtres allemands et de renouer la tradition entre les modernes et eux. Devant toutes ses eaux-fortes rugueuses et gauches, nous avons la hantise du *Grand cheval* de Dürer, car un chevalier et un cheval font le sujet de chacune de ses rudes compositions, très poussées au noir, très brutales de lignes, et qui s'acharnent à violenter l'expression comme elles ont violenté les procédés habituels du métier. Ce sont de véritables œuvres d'art, d'aspect abstrus et brutal, mais d'une grandeur qui n'est plus souvent atteinte aujourd'hui.

M. Bernard Mannfeld excelle à saisir de chaque ville l'aspect monumental le plus imposant, le paysage-type de la cité, le grand aspect général et essentiel, le point de vue le plus caractéristique. Il élit son motif si bien, qu'on pourrait le croire composé; il sait toujours découvrir, pour le voir, un endroit d'où l'on puisse dire : un peintre n'aurait pas disposé autrement ses lignes. Chacune de ses géantes eaux-fortes épuise une ville en un seul aspect. Son *Schillerplatz* était la synthèse du Berlin du grand Frédéric, son *Dresde*, celle de la capitale du rococo et du baroque, son *Albrechtsburg* à Meissen, celle de la petite ville de province septentrionale. Il a su faire plus : raconter, par exemple, Bismarck par une simple vue de *Friedrichsruhe*. Récemment, il s'est attaqué à Cologne et à Francfort, et a réussi, dans ces deux grandes feuilles, à être tout aussi complet que profond.

Nous ne parlerons évidemment ici des artistes français qu'au point de vue de ce qu'on en pense à Vienne. Ils sont admirablement représentés à l'Exposition des arts graphiques, et résistent sérieusement aux efforts très louables de l'émulation allemande, hollandaise et belge, qui leur oppose pourtant toute la récente levée de boucliers, à laquelle on ne saurait accorder trop d'attention, et à la tête de laquelle se trouvent, avec les artistes que nous venons de mentionner, les Stauffer-Bern, les Klotz, les Dasio, les Kœpping et les Liebermann, les Storm van's Gravesande et les Marius Bauer.

Il suffirait de la présence de Rops, qui expose avec les Français, pour que la France sortît victorieuse de ce tournoi, à la gloire de l'estampe originale... et magistrale. Car, disons-le tout de suite, on n'y rencontre que très peu de médiocrités. Depuis longtemps, même à Paris, une telle quantité de Rops n'avait pas été exposée; et pour les Viennois, cet art impeccable, fantaisiste et pervers est une révélation qui attroupe, rêveurs et un peu effarouchés, mais enthousiastes quand même, les sages jeunes gens de notre École des Beaux-Arts. Voici pourquoi :

les Allemands d'aujourd'hui, surtout Klinger et Greiner, s'acharnent après le nu et ont mille fois raison ; mais, quand ils sont arrivés à le rendre présentable, ils sont encore loin de cette suprême victoire : le rendre expressif. Or, les nus de Rops le sont autant qu'un visage, peut-être même plus ! Les visages savent se

LE CHRIST ET L'AVEUGLE-NÉ

Lithographie de M. W. Steinhausen

composer et dissimuler, et même mentir tout à fait, les nus pas ! Les eaux-fortes et vernis mous intitulés : *Nubilité*, *Volupté*, *Vieille Histoire*, et surtout l'incomparable *Foire aux Amours*, seraient faits pour effrayer et effaroucher tout autre public que le Viennois, qui n'a, en général, — et c'est à sa louange — pas pour deux sous le sentiment de la perversité. Il admire les *déshabillés* de Rops sans réserve, mais ne voit qu'à fleur de peau : le sens de certains plis, de certaines taches, tous les dessous intentionnels lui échappent.

Nous omettons absolument la masse des artistes qui ne sont qu'habiles et qui n'ont d'intéressant que leur métier. Pour nous, ce sont d'excellents ouvriers, non des artistes. Mais voici un morceau de banlieue de M. J.-F. Raffaëlli — impression colorée — bien triste, bien sale, paysage de détritus, d'arbres en manche à balais ; ou bien son *Jardin de la vieille dame*, qui nous plaît comme une page de Goncourt.

A l'opposite, dans la vaste salle française et dans l'art universel, deux lithographies de Puvis de Chavannes peuvent à bon marché procurer l'illusion de posséder une sanguine du serein patriarche de l'art moderne.

M. Lunois rendrait, pour la fougue, des points à M. Dannat. De l'un comme de l'autre, on peut dire que c'est toute l'Espagne. Mais c'est aussi l'art de Chéret — qui, avec Grasset, manque à ce festival de l'art graphique — mis au service de l'Espagne. A Vienne, cela effarouche bien un peu...

M. Louis Legrand est un de ces néo-mystiques qui passent avec une égale aisance du *Christ* aux *Petites du corps de ballet*. Nous lui abandonnons son Christ, que nous avons souvent vu en Galicie et qui n'est pas religieux, et applaudissons aux *Petites du corps de ballet*, mieux à sa portée, semble-t-il. En revanche, la *Divine parole* et *le Fils du charpentier* font penser à Novalis. Sa *Teutonnerie* a tort de s'appeler ainsi, son vieux joueur de trombone ayant un bon type de slovaque campagnard ; au reste, qu'on se le dise bien : la Prusse, la Silésie et une partie de la Saxe furent jadis slaves et colonisées par ces malheureux Tchèques qui endurent aujourd'hui de si redoutables assauts et une telle poussée de la race allemande... De là peut provenir l'erreur de M. Legrand ; son modèle avait du sang slave.

Les pointes sèches de M. Helleu sont si rares et si précieuses, que, même moins élégantes, d'un charme mondain moins discret, moins raffiné, elles apparaîtraient, comme tous les fruits trop verts aux renards collectionneurs, des appâts infiniment désirables. Mais elles sont si dignes d'admiration que le public d'ici se demande quel intérêt a le peintre d'en restreindre à tel point le tirage. Il est vrai que ce sont des chefs-d'œuvre *de tirage*, auxquels l'artiste lui-même donne évidemment tous ses soins. Aussi faut-il voir le résultat... et en juger en connaisseur.

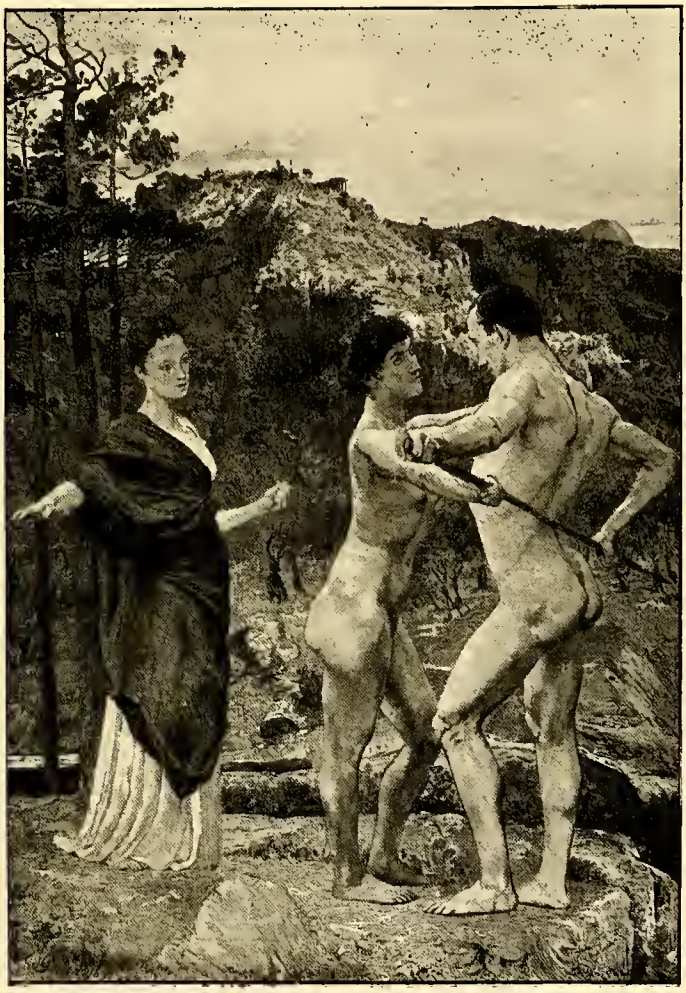
M. Dnez est bien dans le même cas. Ses fleurs et ses femmes nues ou vêtues nous paraissent d'un dessinateur subtil, amoureux de ses modèles. La gravure a rarement si bien rendu la pureté, la délicatesse des fleurs, et le charme floral de la toilette féminine.

Vite un coup d'œil admirateur sur les lithographies, zébrées en coup de vent, du très « *musical* », comme on dit en Allemagne, Fantin-Latour, qui est certainement un artiste excellent.

Pour ce qui est d'aimer Paris, M. Lepère, un patriarche de la lithographie, mais jeune comme on ne l'est plus, n'a de leçons à prendre de personne, et il aime dans Paris tout ce que nous aussi y aimons le plus : la Seine, les ponts, les quais, les embarcations, le vrai peuple. Que ce soit le *Marché aux pommes*, le *Noyé* ameutant les passants, c'est-à-dire des aspects instantanés du Paris populeux et grouillant, ou des scènes et des types à la Gavarni, tels : *Jeunesse passe vite*, *Vertu*, etc., ou que ce soit surtout sa *Partie de jacquet* — une véritable œuvre de grand style, où tout ce que l'intimité bourgeoise comporte de poésie est admirablement saisi et rendu, aussi bien, sinon mieux, que dans

certains poèmes de Coppée, — ce vaillant artiste reste toujours pittoresque au delà de toute expression.

M. Albert Besnard a deux lithographies très simples et très grandes. Dans la *Mort*, il se rapproche du Maeterlinck de l'*Intruse*. C'est tout aussi bien, et



HERCULE HÉSITANT ENTRE LE VICE ET LA VERTU

Lithographie de M. Otto Greiner

pour ceux qui aiment Maeterlinck, ce « tout aussi bien » aura la portée d'une très grande louange.

Signalons encore les études d'animaux de M. Renouard, plus spirituelles que du Caldecott, et un triple portrait, presque plastique, de M. Becque, par M. Rodin.

Il faut bien ne pas se dissimuler qu'à l'Exposition, les autres sections ne sont pas très sensiblement inférieures à la française. Jamais le *Künstlerhaus* n'avait groupé un ensemble d'œuvres aussi remarquable, et jamais le développement des

arts graphiques en France n'avait subi un aussi redoutable et aussi brillant examen, car, encore une fois, les Français triomphent, non de médiocrités, mais au milieu de leurs pairs. Et puis, jamais assemblage n'avait semblé mieux uni. Aux Salons annuels, même à Paris, on se rend moins compte de ce que peut l'esprit de corps dans la section de la gravure; on est trop distrait par la couleur et la sculpture... Est-ce bien les artistes français qu'il faut remercier de s'être présentés en un si beau groupe, si bien rangés en bataille, avec des œuvres si judicieusement choisies ?... Hélas! non... c'est assez ironique à dire, mais toute leur exposition est à peu près composée par les marchands d'estampes allemands, leurs dépositaires. Chiffre exact, catalogue en main : 39 exposants français, dont 26, les meilleurs, présentés par des marchands allemands ou autrichiens. A ce point de vue, l'art français doit des remerciements sérieux à MM. Artaria, de Vienne, Littauer et Pütze, de Munich, et surtout à M. Emil Richter, de Dresde.

Parmi les Belges et les Hollandais, il faut retenir deux noms; je viens de les prononcer tout à l'heure : M. Storm van's Gravesande, un poète très spécial de la vague et du courant des fleuves, et M. Marius Bauer, un orientaliste qui voit l'Orient en eaux-fortes rembranesques. Au milieu de l'exposition de M. Storm, qui nous représente surtout la vie des ports et des fleuves de son pays, leurs aspects diurnes et nocturnes, les bateaux à vapeur illuminés, les débarcadères et les estacades furieusement battues par la vague, les sinuosités mobiles que le courant décrit à la surface des grands fleuves, une pointe sèche d'une sobriété étonnante donne toute la chaleur, tout l'éclat métallique de la mer, tout l'aveuglement du ciel sur les lagunes de Venise en plein midi.

M. Marius Bauer n'est pas épris rien que de l'art arabe; il ne l'aime qu'accompagné du grouillis des foules ottomanes. Le délabrement des architectures fantastiques s'accommode on ne peut mieux, dans ses eaux-fortes, avec des instantanés de vie de la rue, prise sur le fait au Caire et à Constantinople. Dans ses intérieurs, il aime accumuler toutes les richesses d'Ali-Baba; il a évidemment des analogies, et beaucoup, avec ce Villiers de l'Isle-Adam, dont il a paré l'*Akédysséril* de si individuelles eaux-fortes.

Chez les Anglais, il faut signaler un précieux lot d'eaux-fortes vénitiennes, de M. Whistler; des vues d'Italie, très fermes et très pittoresques de Cameron. Nous passons sur M. Herkomer, à qui l'engouement bavarois et anglais a fait une notoriété trop vaste et dont on a tout acheté sans exception. M. Tissot, maniant l'eau-forte, nous paraît supérieur à Tissot peintre. On aurait dû, du reste, le ranger parmi les Français.

Pour ce qui est de MM. Zorn et Larson, si connus à Paris, nous n'en dirons qu'une chose : c'est qu'ils ont été ici, à Vienne, tout à fait méconnus. L'exposition de M. Zorn devrait être pourtant l'une des grandes attractions du *Künstlerhaus*, si le goût du public viennois était mieux formé.

Un seul nom autrichien nous retiendra : celui de M. Anton Kaiser, dont la vue orageuse de Dürrnstein, sur le Danube, et celle, au contraire très sereine, du château de Runkelstein, dans les montagnes, témoignent d'un heureux don de mise en scène à la Mannfeld, et de qualités de graveur de premier ordre. Il a, du reste, été à bonne école pour cela. La réputation de son maître, le professeur Unger, est européenne.

Vers la fin de novembre, une autre exposition a attiré grand monde et mis

en branle toute la critique viennoise : c'est celle du peintre bâlois, Hans Sandreuter, dans la maison centenaire des frères Artaria. Son tableau, la *Fontaine de Jouvence*, qui a l'honneur d'entrer au musée de sa ville natale, où il voisinera avec les Holbein et les Bœcklin, est une œuvre très discutée et qui prête effectivement à la discussion. On trouve que les jeunes gens sortant tout frais émoulus de la fontaine de vie n'en témoignent qu'une médiocre satisfaction. Mais l'ensemble bien ordonné et le beau paysage italien du fond, montagnes claires plantées de pins espacés aux ombres bleues, rallient tous les suffrages, de même que ses aquarelles, très hautes en couleur, très outrancières, au nombre de quarante, rapportées d'un peu partout, de Suisse et d'Italie, des Alpes, du Jura ou des bords du Rhin. Ce sont en quelque sorte des instantanés pittoresques, simplifiés avec une hardiesse excessive, supprimant tous les demi-tons, ne conservant que les taches essentielles, et cependant groupées avec un tel art que le tableau, même ainsi résumé, est complet.

Le mois de décembre a appartenu tout entier à l'exposition posthume des œuvres de Theodor von Hœrmann, ce sain réaliste qui fut tant contesté, et sur la valeur duquel la *Gazette des Beaux-Arts* a éclairé les adversaires les plus récalcitrants, en reproduisant, en 1894, — ce qui fit un peu scandale à Vienne, — le *Retour au Pays natal*.

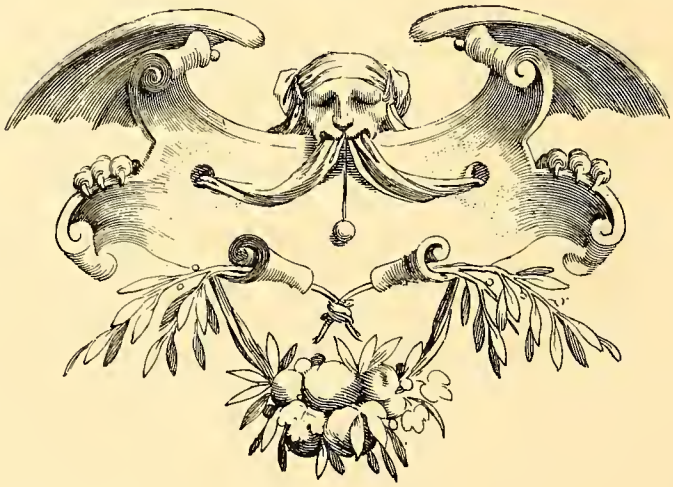
C'est pendant l'été passé que l'Autriche a perdu en lui le meilleur de ses paysagistes, celui qui, seul avec MM. Engelhart et Ribarz, représentait à Vienne les tendances du Champ-de-Mars de Paris et de la Sécession munichoise. Th. von Hœrmann avait passé fort tard de l'armée à l'atelier. Il avait apporté à sa nouvelle profession les vertus de son ancien métier, patience à toute épreuve, probité hors ligne, obéissance absolue à la consigne de peindre d'après nature, endurance, pour l'amour de son art, de fatigues et de privations inouïes, qui ont usé prématurément sa santé et lui ont fait contracter la maladie de poitrine dont il est mort à Gratz. Il disparaît au moment même où le grand succès lui venait. Il avait désarmé enfin, à force d'obstination dans sa formule, jusqu'à la haine des médiocres, miracle que nous ne croyions pas possible.

Au dernier Salon viennois, sa grande vue d'hiver, prise presque à vol d'oiseau, du Neuermarkt, que dominait son atelier, lui avait valu un véritable triomphe. Le goût viennois, si retardataire en peinture, commençait à se faire aux hardiesses de sa sincérité passionnée. Malade, l'hiver passé, nous voyions l'artiste partir emmitouflé pour Lundenbourg, à deux ou trois heures de chemin de fer ; il y allait peindre du givre en plein air, ayant découvert, disait-il, un site plus merveilleux que tout autre par un tel effet. L'année précédente, ayant eu, vers la fin de l'hiver, besoin de neige pour le tableau qui a été reproduit par la *Gazette des Beaux-Arts*, et comme la neige ne revenait plus dans la plaine, il l'avait poursuivie dans la montagne, très haut, en Styrie, et avait couché, roulé dans son manteau, sur la place de son étude. Il a, en somme, été le martyr de sa stricte observance de l'unique principe artistique qu'il se fût posé : ne jamais travailler de *chic*. D'une campagne en Sicile, il avait rapporté des jardins fleuris d'une exubérance tropicale. On a de lui des rues de Paris et de Vienne, des places de Venise, des panoramas de Sicile, des masures de Moravie, des vergers et des jardins de la campagne viennoise, des forêts et des sous-bois de Hongrie ; rien ne se ressemble. Devant chaque site, cet excellent artiste se refaisait neuf : toute-

fois, c'était toujours du Hœrmann, par conséquent toujours quelque chose de pénible et de triomphant; on sentait la difficulté vaincue avec naïveté, de face, par quelqu'un qui ignorait ce que c'était que de tourner autour d'elle ou de l'escamoter. Avant lui, l'Autriche avait eu Pettenkofen, qui eut la même conviction patiente ; aujourd'hui, il ne reste plus que Ribarz.

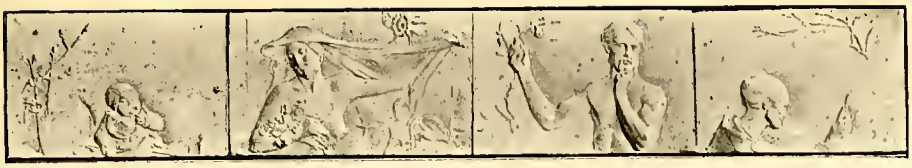
Auprès de lui, M. Raffaëlli a une exposition restreinte, mais très complète, très soigneusement composée, de ses plus récentes œuvres. Nous aurions mauvaise grâce à vouloir découvrir M. Raffaëlli dans une revue de Paris et pour des lecteurs français. Il nous faut seulement appuyer sur le grand effet produit à Vienne par cette peinture tout à fait en dehors de ce que l'on est accoutumé à voir au *Künstlerhaus*.

WILLIAM RITTER



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LES SALONS DE 1896

LA SCULPTURE

En érigeant la beauté hautaine de *David*, Donatello précisa la puissance d'un être que l'on voit libre et conscient de détenir en soi sa cause avec sa finalité.

Au contraire, par la naïve détresse de la Vierge-Mère étalant sur ses genoux le corps émacié du Fils, la *Pietà* de Michel-Ange exprime la peine de la raison devant la fatalité obscure des Lois, devant l'énigme absolue de Dieu que la même Marie, l'illusion humaine, engendra.

L'action libre et la passivité douloureuse déterminent les deux destins de l'art.

Pour 1896, l'épreuve comparative des Salons permet de prétendre au triomphe de la seconde conception sur les intelligences créatrices. L'irresponsabilité, la fatalité, l'incertitude et le mystère inquiètent l'époque; et, selon toute évidence, elle décide son goût à saisir, sous

les formes vivantes, une généralisation du Mouvement; non celui trop spécial du geste, mais celui même indiqué par la science contemporaine, comme la cause unique des apparences, couleurs, sons ou lignes, nés de ses seules vibrations plus ou moins nombreuses.

Ce n'est plus l'âme de l'être, son individualité intime que l'on cherche à révéler par la disposition des formes. Les désirs de beauté visent à inscrire sur un corps, ou un groupe de corps le mouvement de la fatalité. Le dogme de notre néant va prévaloir.

Du moins, au Champ-de-Mars, cette intention prédomine. Les personnages évoqués portent presque tous au visage la tristesse de ne se pas concevoir. Ils semblent les signes d'une idée obscure qui se formule par l'acte de leurs corps, sans se laisser connaître. La plupart paraissent vides d'eux-mêmes. Ils creusent l'espace de regards anxieux. Le dieu qui passe en leur vie, et qui la fait, ne daigne pas leur en dire les motifs. Au long des cimaises, le Mouvement de la Nécessité ondoie sous chaque figure, et reste insaisissable, malgré les efforts. Certains diluent les formes dans des teintes claires, plates, citrines, albumineuses, et allient, par cet artifice, les lignes humaines aux courbes de la nature. Ils restreignent ainsi le personnage à la valeur du terrain, des plantes, de l'eau, confiés dans un même rythme de tons.

Malheureusement, l'imitation guide les peintres, les meilleurs mêmes. Toute une école américaine, désireuse de communiquer à l'observateur sa convoitise du mystique, vulgarise l'idée de M. Whistler en fondant la création dans une buée noirâtre. A travers cela, les lignes seules s'accusent et dénoncent les directions, le mouvement.

Si l'habileté technique, acquise maintenant à la majorité des peintres, rend commode de traduire, par des dilutions et des ombres, cette angoisse de l'époque, une lutte immédiate contre l'inertie de la matière, marbre, glaise, plâtre ou bois, aide mal le sculpteur épris d'idées pareilles. Il heurte des angles; il atteint vite des limites frustes; il obtient des contours âpres.

Et voici ce qu'il advient. A combattre la difficulté, le génie tenace s'exalte mieux. La sagacité s'exerce. Pour signifier l'état d'âme en quête de la Cause, les pétrisseurs de glaise et les tailleurs de marbre l'emportent sur les coloristes.

La gloire des Salons de 1896 se décernerait à la sculpture, si M. Puvis de Chavannes n'avait pas exposé.

On le nierait difficilement après avoir contemplé les envois de MM. Rodin, Bartholomé, Gardet, Dampt, Rivière Théodore, pour ce

qui concerne la recherche du mouvement. Il serait mal de contester à M. Falguière, pour l'expression de la personnalité de l'être, l'excellence qu'obtient la grâce de sa *Danseuse*.

On a répété que Rodin devait à l'étude du mouvement le succès de son effort. C'est une vérité. Mais il doit autant à sa science de la composition.

L'Illusion, fille d'Icare, en donne, ce printemps, l'exemple.

Ayant voulu monter vers les splendeurs du ciel, l'adolescente à vu se rompre son essor. La voici qui tombe, les lèvres à la surface de la mer, les ailes inutiles. De très haut elle a suivi sa chute, car elle atteint obliquement le réel et froid baiser de l'eau ; ainsi l'étoile filante, jamais verticale en sa précipitation. Afin de mieux dire encore comme elle a glissé silencieusement par les couches de l'air, l'artiste souffle cette fin du mouvement entre deux surfaces : celle des ailes décloses, celle de l'onde unie. De la sorte, l'image précise la sensation d'une force projetée dans un couloir lisse, et qui glisse contre l'étroitesse des parois resserrées...

Déjà résignée à la fin, *l'Illusion, fille d'Icare*, ne se débat plus. Même il apparaît que sa résignation à n'être point fond dans une volupté douce. Sa force humaine se précise cependant, grâce à ce miracle de modelé que Rodin seul, parmi les créateurs des temps, sut connaître. Les corps ne s'arrêtent point à la limite exacte de leurs lignes. Bien que cette ligne existe et se manifeste en pureté absolue, il émane toujours un peu de l'être au delà de ses limites; et cette projection, matériellement inappréciable, mais sensible, prête à ses figures la vertu de s'unir à l'espace. La philosophie de son art panthéiste renonce toujours à la séparation nette du personnage et de l'ambiance.

L'Illusion, fille d'Icare, ne se libère pas de l'éther où elle a glissé. Elle demeure une apparence de l'air étreint entre ses ailes et la surface de l'eau. Elle dépend de lui. Elle est une illusion du monde, une efflorescence planétaire. De la matière à elle, d'elle à son esprit, de son esprit à son mouvement et à sa chute, de sa chute à l'idée abstraite de la science déçue, les liens ne se sont pas distendus.

Et alors, pour notre réflexion devant l'œuvre, l'universalité des phénomènes se présente entière. A nos yeux parade une synthèse de la connaissance, des idées, de l'expérimentation. En évoluant, la planète brillante a enfanté de ses énergies les vapeurs, l'atmosphère, l'eau fécondante, le sol fertile, les lichens vivants, les annélides et les embryons de l'être mobile, les poissons, les reptiles,

les oiseaux, les quadrupèdes et l'homme, cellule cérébrale de la terre. Par le moyen de l'homme et de ses associations composant les individualités nouvelles des races, la planète se pense. Elle se regarde, elle s'inventorie, elle se compare aux astres. Les peuples sont la conscience de la personne planétaire, sa conscience, sa névrosité, son encéphale. Icare médite, il calcule, il induit, il rêve, il invente. Un essor ; et l'illusion, sa fille, tente d'atteindre la cause des forces, l'énigme absolue de Dieu. Mais la splendeur ironique du Destin se rit soudain de l'intelligence bornée. La *terre rouge*, l'Adam de la Genèse, n'a pas encore élaboré son essence pour obtenir sa rédemption. Il ne sait pas percevoir le Phénomène pur, en dehors de ses formes artificielles de l'affirmation et de la négation. Le fruit matériel du bien et du mal perpétue la lourde indigestion de son esprit qui voulut se corporifier. Oui et Non continuent à cacher la magnificence de Dieu. Le Soleil de la Vérité dissout les cires faibles qui retiennent l'agencement des ailes ; et, vers le frigide baiser de la mer, de la mort, glisse la fille d'Icare, résignée à la douceur du repos anéanti, soit qu'elle ait voulu gravir les espaces sur les robustes ailerons de la science, soit qu'elle se soit laissé éperdre au gré de l'envergure de l'amour.

Ce sera la gloire de M. Rodin d'avoir affirmé la suprématie de la composition. Par elle, l'artiste peut signifier le monde en faisant saillir de la pierre une belle adolescente qui va, dans la vitesse de sa chute un peu imprécise, d'un élan si fort, que les bras entraînés filent ainsi que des banderoles à la pointe volante d'une flèche.

Le même souci de continuer la personne dans l'espace caractérise les groupes de volupté. Des êtres s'attristent à la minutieuse recherche de l'extase. Ils expérimentent les vibrations de leurs nerfs savamment exaspérés. De ces étreintes une douleur pensive s'exhale, si poignante, que l'on voudrait surprendre, près de leurs bouches, le soulagement d'un sanglot.

C'est, reposant sur la poitrine, l'épouse boudeuse qui déplore l'inassouvissement de son désir, après la satiété. Vers ailleurs, elle entrevoit l'autre, meilleur servant, peut-être, de sa joie. L'angoisse de n'avoir rien saisi, non plus, d'une grande espérance, au cours du baiser, étire l'homme étendu sur le dos, et dont les mains, derrière sa tête, tentent de ressaisir encore la gorge de l'amoureuse détournée. Un soupir profond, à sa première phase, aspire contre les os du thorax la poitrine et toute la chair du tourmenté. L'époux se creuse, rassemble son souffle et projette ses membres raidis. Que de châtiment

dans cet effort, pour réunir encore une fois les vigueurs d'un élan vers l'extase ! On pense au torse du *Laocoon*, qui n'exprime pas une douleur plus rude. Celle de l'antique est un mal physique. Les serpents enlacent. Ici, la peine qui ronge le corps vient seulement de l'intelligence. Et voilà, aux deux époques de l'humanité, sa même géhenne, pour des motifs contraires.

D'un autre groupe l'homme croise ses mains derrière le dos, en

VIEILLESSE ET ADOLESCENCE, PAR M. RODIN
(Salon du Champ-de-Mars)

s'inclinant vers l'épouse. Il n'ose la toucher. Il sait trop que plus il atermoiera la réalisation de son amour, plus il reculera le désastre de leurs cœurs. D'un geste doux, elle conduit ses lèvres vers son épaule, elle, grave, toute pleine déjà de la tristesse de bientôt.

Et c'est aussi les mains loin de lui, que, par l'adolescent, une vieille femme se laisse embrasser. Comme elle redoute que sa flétrissure ne lui enseigne trop tôt la misère de vivre !

Vraiment M. Rodin, depuis des ans, narre la tragédie de nos

cerveaux avec une puissance inégalée. Tous ces époux souffrent de sentir l'incertitude. Ils ne se lamentent point d'une amour trahie, d'un mensonge adultère, d'une cruauté qui repousse. Ils tiennent dans leurs mains le fruit pressé du bonheur, et ils semblent prétendre :

« Le culte du bonheur rend l'homme douloureux, car il lui enseigne que le bonheur n'est pas. Il ne faut pas apprendre à jouir, de crainte de perdre l'espoir de la joie, et le désir d'aucune action, dès lors sans récompense. »

Le labeur de M. Rodin objective le mieux cette inquiétude de l'art exposé aux Salons de 1896.

Il faudrait dire encore la délicatesse de son métier, et quelle transparence il obtient du marbre ou de la pierre pour éclairer les arêtes finales de ses figures, pour, les cernant de lumière, leur valoir, par transparence, ce mariage avec la clarté de l'espace, dont elles continuent ainsi le mouvement et la vie mystérieuse, la leur.

Il lui appartient d'avoir renoncé aux grandes statues monumentales, et d'offrir toute sa pensée à des œuvres de taille minime, mieux faites pour que notre sagacité en découvre pleinement les vertus patientes. Néanmoins, le souvenir des *Bourgeois de Calais* ne nous délaisse pas devant une ébauche en plâtre de femme tombée à genoux. Vue de face, cette statue, au visage non dégagé des limbes de la matière, semble apercevoir l'observateur à travers l'épaisseur des choses séparant notre vie d'un monde embryonnaire où s'agglutineraient les éléments des formes. Elle-même ne se différencie pas encore nettement. Les gestes de ses bras étendus pour écarter les conséquences du choc évoquent la brisure d'ailes d'un grand oiseau précipité des hauteurs sur le sol ; tandis que la croupe, si l'on regarde l'autre face, s'appesantit en une lourdeur batracienne.

On comprend donc que l'idée première de ce mouvement ait précédé celle des formes et de l'être qu'il dirigera. La statue de la femme à genoux n'est encore que du mouvement ; et l'espoir de nous montrer le principal de son effort, la seule invention du rythme, conseilla judicieusement à M. Rodin cet envoi hâtif, riche d'enseignements.

Cette conception du rythme s'apparente de très près au sens de la sculpture et de l'architecture antiques. Les Grecs tentaient d'abord des harmonies de directions. Ces eurythmies de lignes, ils les revêtaient ensuite de chair et d'humanité fixées dans des postures définitives. Si elle suit l'exemple de M. Rodin, la sculpture contemporaine retournera vers une syntaxe pareille. Mais le goût pour l'ana-

lyse du détail, venu du réalisme médiéval, apporterait aux créateurs nouveaux la facilité de joindre à ces rythmes purs la palpitation véritable et mouvante de la vie.

Au Champ-de-Mars, M. Bartholomé y réussit déjà. Longue et fluide comme une étroite cascade, la femme de sa fontaine symbolise avec bonheur le fil de l'eau qui tombe. Parce qu'elle tourne la face vers le fond de la niche surmontant la vasque, nous imaginons volontiers qu'elle pleure dans ses bras. Comme deux jets issus d'un goulot resserré, qui se partagèrent, puis se réunissent en se contournant, les jambes s'enlacent sous la fuite épanchée des hanches. Le marbre joliment veiné coule dans la douceur des formes longues.

Sur le mouvement de l'eau, une apparence humaine a été mise. Après tant de sirènes, de tritons, d'ondines et d'hydres évoqués par la plastique des temps, la tentative ne serait pas neuve. Mais ces figures-ci traduisent, pour la plupart, les brusques soufflures des vagues, les bonds du flot, ce que la mer projette, aux heures furieuses, de bestial, de féroce et d'échevelé. M. Bartholomé interprète le filet paisible de la fontaine qui pleure son murmure dans la vasque. Un renflement léger de la nuque induit à croire qu'un très court sanglot la va gonfler. Et c'est une douceur délicieuse, apitoyante, qui se perpétue...

Les organisateurs de l'exposition, au Champ-de-Mars, surent blottir dans le secret d'un coin cette petite peine. On aime l'y découvrir à travers le demi-jour que donne à la salle, éclairée du haut d'un écran, l'installation de M. Dubufe, en gamme bleue, perse, bleuâtre.

Rien n'est plus mystérieux que l'ivresse instinctive, propre aux âmes éprises de la danse. Entre ceux et celles qui chérissent balancer leur corps selon le mouvement d'un rythme musical, peu sauraient dire les raisons analysées de leur joie. Du délire survient. Ils tournent. Ils s'éblouissent. Ils lèvent un pied, l'autre. Leurs cœurs rient. Les regards s'alanguissent. La fête se noie dans un étincellement. Tout s'unit en zones lumineuses, éclatantes, pour leurs sens qui virent, possédés. Ils se sentent de la grâce, du charme et de la force. Une extraordinaire communion s'accomplit entre le grand mouvement de la planète, qui valse autour de son soleil, et le saut preste de la femme. Quelque chose de la joie de la Terre passe en leurs corps. Ils s'abandonnent à cela, le torse fléchi, et le bruit de la mer aux oreilles. La divinité du Mouvement les exalte. Une extase est savourée.

Pour sentir cette satisfaction maîtresse sur les corps, nous

prenons plaisir à contempler les statuettes de danseuses dues aux fouilles de Tanagra. M. Bartholomé transporte, sur une figurine d'allure moderne, le charme de ces images béotiennes. Patinée d'or, sa jeune fille tire doucement sa jupe, d'un geste espiègle, sur la cheville du pied levé. La certitude jolie qu'elle semble avoir de sa grâce manifeste tout l'orgueil de paraître avec inconscience la fille de la Terre enivrée de se mouvoir, selon l'harmonie des mondes. Car ce ne fut pas au hasard que les danses sacrées des religions défuntes imitèrent les phases de la lune et la série des saisons.

Une autre statuette en terre cuite de M. Jacques-Lucien Schnegg, *le Vieux Marchand*, est tributaire de l'idée dominante. Ce vieillard marche. L'inflexion du corps et les plis des vêtements sont calculés de telle sorte qu'ils nous présentent l'obligation de songer à la longue route parcourue par cet ambulant, d'un pas égal. Il continue son chemin. Le mouvement dispose les pans de son paletot, la tension de sa jambe; et cette science de l'oscillation humaine nous séduit mieux que la réalité de deux bustes en plâtre remarquables par leur description des âges, marqués ride à ride, sur les visages des vieillards.

C'est encore par des statuettes que M. Valgren exprima l'excellence subtile de son art. Deux corolles de fleurs se tendent aux lèvres et à la curiosité de têtes féminines, qui se penchent sur leur bronze délicat. Les tigelles supportant les calices se confondent avec les plis des robes, avec la sveltesse des corps jusque les deux fins visages élevés par-dessus les bords des fleurs : exemple joli de cette tendance à unir l'humain avec la nature, sans distinguer la personnalité volontaire.

Au sommet du roc où elle se navre, la tête sur les genoux, la femme du désespoir, pour toujours figée dans sa douleur, deviendrait partie de la pierre où elle installa sa peine désormais immuable.

La Misère, de M. Desbois, participe aux mérites que M. Rodin sut produire lorsqu'il composa ses *Bourgeois de Calais*. C'est le même culte, la même vénération de la Douleur. Taillée dans les poutres anciennes de la Sorbonne démolie, afin que le bois ne puisse plus jouer ni se fendre, cette vieille créature, assise, regarde à ses pieds l'abîme de son avenir. Le mal subi a desséché ses chairs et collé contre ses os énormes des muscles flasques jamais nourris d'une substance véritable ni régénératrice. Sous la peau qui se plisse, on toucherait des viandes filandreuses, des nerfs détendus et tels que des écheveaux de coton. Le sac de l'enveloppe contient trop peu autour du squelette qui flottera dans sa gaîne flétrie, si la créature ose affronter

le mouvement et dresser sa hideur à la lumière de la route. Les bajoues ulcéreuses pendent des maxillaires serrés par la faim et que soutiennent les os décharnés d'un poing. Il n'y a qu'une place où l'épiderme n'ait pas cette apparence de pulpe vide. Contre le poli des

BUSTE DE M. DAGNAN-BOUVERET, PAR M. J. DAMPT
(Salon du Champ-de-Mars)

genoux, la peau s'est tendue. Autour de ce genou, tout l'être se recroqueville, s'amasse, cherchant sa chaleur.

Mais rien ne désespère autant que le regard. Sous des paupières baissées, les deux trous des yeux renferment une ombre qui voit. Elle voit les images éparses ou successives de tout ce qui a menti. Elle voit le passé sardonique et l'avenir de mort, les instants de joie ridicule, les jours de faim, les heures de souffrance aiguë, les années de labeur vain. Une vie de désolation défile à l'appel de cette mémoire

qui réclame du passé un conseil. Et le passé insulte. Il ne promet que l'injure de sa dérision, puisque la douleur elle-même, devenue coutumière à force d'être soufferte, n'apporte plus l'espérance de la voir cesser, la bonne attente de l'accalmie.

En aucune œuvre, peut-être, l'idée de ruine n'apparut aussi complète. Il faut admirer que l'artiste parvienne à produire ce regard avec du vide, et lui donne une immensité d'expression par la science d'attirer, vers de l'ombre, les paupières honteuses la couvrant à demi, les flaccidités de la face résignée, les saillies des pommettes, la pierre du genou qu'unit à la pierre du front le poing décharné, centre où s'amasse et se recroqueville la pulpe vide de ce corps cherchant d'instinct sa chaleur.

Il n'est pas jusqu'à l'apparence du bois saure qui ne concoure à réaliser l'impression de détresse. Au long de cette échine, il évoque les teintes des momies, et mieux, la matière identique dans laquelle les évocateurs du moyen âge sculptaient la danse macabre des cloîtres précédant les charniers.

Le parallèle s'impose entre cette vision de la Mort qu'eurent les ancêtres, moqueuse, jouant une mauvais farce à l'homme, une farce, et cette apparition présente de la Misère. Ni la noblesse du devoir accompli dont se glorifie le groupe des *Bourgeois de Calais,* ni la satisfaction de se savoir une vertu ignorée, n'atténuent la contemplation du malheur. Et voilà bien autre chose que les gambades du squelette violoneux conduisant la mariée, l'empereur et le juge au suprême enfouissement.

Ce regard de *la Misère*, nous le retrouverons différencié, mais semblable de nature, aux yeux de bien des portraits. L'humanité vieillie a perdu même le sens de s'enorgueillir de sa souffrance. Les martyrs chrétiens périrent dans la joie d'une gloire. La surprise de la mort égayait les barbares. Le temps actuel se dissout en se contemplant méprisé de soi.

M. Desbois présente une autre terreur : le groupe en bronze de *la Mort*. Malgré sa détresse, l'homme n'accueille point l'endormeuse qu'il appela. Déjà l'agonisant ressemble au fantôme incliné. Son ventre se fripe. Entre l'être surgi du tombeau et lui qui va s'y coucher, la différence va finir. Le souffle émané de la Mort corrompt précipitamment celui qui tente de fuir. Par sa présence uniquement, elle le réduit à tomber.

Le dessein de réunir en une même salle l'œuvre d'un artiste provoque, le plus souvent, un résultat heureux. Pour M. Desbois,

il en est ainsi. La philosophie de son effort se complète. A côté de visions de désespoir, le créateur nous montre la consolation de la caresse. Léda s'abandonne au cygne. Elle a fermé les yeux, ses bras amollis se laissent soulever par les fortes ailes. Elle penche les fruits jumeaux de sa gorge de chaque côté du col onduleux qui serpente vers son aisselle. Elle contient le dieu de volupté dans la tendresse entière de son corps doux. La blancheur du marbre rend candide leur loyale et mutuelle complaisance.

A la surface d'urnes ou de plats en étain, c'est la caresse de l'eau enveloppant les nageuses, celle de corps humains s'enlaçant avec précaution. C'est le mouvement languide, la tiédeur des enveloppements. De légères chevelures envolées flattent l'air. La délicatesse d'un art protéen élève à peine le relief des formes aux flancs des vases. Il passe là des idées diaphanes et flottantes. Le corps et l'eau se marient; l'aigle et Junon, le serpent et la femme, les cheveux et le vent. Laissons-nous absorber par l'harmonie de la nature.

Elle, sans doute, consolera le regard de l'enfant dont M. Dampt a taillé le buste.

L'exemple de Donatello n'est pas inopportun. La dureté de certaines figures immortalisées par le Florentin ne s'écarte pas de celle que le sculpteur contemporain semble chérir.

Rien autre que la personnalité de l'être n'émane du buste d'enfant attentif qui regarde, devant lui, la venue du temps. Paisible et volontaire sous son crâne vaste, il semble emmagasiner les sensations que lui vaut le passage des apparences, le déroulement des images, l'émulation des faits. Comme si déjà un heurt de la lutte s'était produit, le nez a subi un aplatissement. La bouche s'avance afin de goûter la saveur des joies, moins avec le désir de profiter qu'avec celui de connaître. L'enfant s'arme contre la douleur pressentie. Il paraît se munir de science et d'observation. Il se défie. Il se garde. Peu de choses le surprendront. La déception des ancêtres l'a trop averti. Il sera le sage et le grave.

Par les moyens les plus simples, sans bravoure ni artifice, M. Dampt nous donne cette belle image de générations nouvelles. C'est une pierre nue, peu fouillée. Seule l'idée glissa contre la surface, laissant une trace forte qui ne doit rien à l'habileté de la main ou à la finesse de l'outil. Le métier, d'ailleurs excellent, fut le serviteur de l'intelligence.

Et puis, de ce buste nous ne cherchons pas le corps, tant il apparaît que la vie tout entière sera cérébrale. La guenille obéira.

Un masque prolétaire de laborieux au regard enfoncé sous la proéminence carrée du front, dont les joues dépendent qui s'affinent jusqu'à la barbiche du menton ; — c'est le buste de M. Dagnan. L'artiste aime ces faces volontaires. D'autres exercèrent son ingéniosité, lors des précédentes expositions. Produire l'élan d'une pensée robuste pour atteindre les réalisations imaginées, cela le conquiert. L'argent obscurci, matière de cette œuvre, induit à prévoir les lueurs de beauté qui doivent éclairer doucement l'illusion du peintre. Une énergie calme de travailleur se complaît dans ce métal à reflets constants.

L'ENFANCE, PANNEAU DU LIT SCULPTÉ
PAR M. J. DAMPT
(Salon du Champ-de-Mars)

L'œuvre capitale de M. Dampt est un lit.

Il se compose de faces en bois orné de reliefs. Finies par des têtes ailées, deux barres courbes relient en long la face antérieure, basse, à la face supérieure, haute, se terminant par la volute d'un dais demi-cylindrique. C'est le mouvement exquis d'une vague qui se retire — étendue de la couche — s'élance, se creuse, — surrection du dossier — et va retomber, cascade, — le dais — vers son essor. Mais l'onde se simplifie, la voici réduite à son schéma, épure de lignes nettes. Le dormeur n'aura rien de tumultueux sur ses songes. Il s'étendra dans la protection des lignes eurythmiques, entre les courbes parfaites des barres d'union.

La face antérieure présente, en faibles reliefs de bois ciré, les quatre âges de la vie. L'homme mûr, droit dans sa force, et la vieille appuyée des épaules sur son bâton, suscitent davantage l'émotion, pour ce qu'ils s'évoquent en images, au lieu de saillir brutalement comme des réalités. *Les Joies de la vie* et *les Fleurs de la nuit* enflent à peine le panneau médian du dossier. Au poli de la surface, surgissent la maternité, la lecture et l'amour, translucides mirages, qu'un réveil dissipera. L'idée du songe, de ses vapeurs, guida la composition des formes. Cela contribue infiniment à la certitude du repos assurée par cette œuvre, entre les meilleures, depuis que l'art tente de s'utiliser.

L'AGE MUR, PANNEAU DU LIT SCULPTÉ

PAR M. J. DAMPT

(Salon du Champ-de-Mars)

Vers le même but, c'est un porte-plantes que M. Pierre Roche inventa, pacifique figure de femme. La pente du cou, des seins qui divergent, du torse, institue la ligne d'un corps couché sur le ventre, et dont le buste se redresserait jusqu'une sorte de diadème d'où se déploieront les arrangements des fleurs, aux deux côtés d'une anse anoblissant la couronne, en ce qu'elle la ferme comme celle des princes.

Il se décèle moins d'originalité dans *l'Effort*, projet de fontaine du même artiste. Un Titan veut arracher les rocs de la caverne où il s'arc-boute. Étude de rage musculaire et nerveuse; la tension horizontale du corps se creuse et va onduler, pour que les

épaules repoussent le plafond de rocs, et que les pieds écartent son soubassement.

Cet an date le triomphe de l'eau. Pour une fontaine encore, M. Baffier suspendit à la volute de métal un torse de femme pressant, au-dessus d'une vasque, les outres de ses mamelles qu'elle écarte, afin de faire jaillir à droite et à gauche la fécondité de l'eau. Mais l'œuvre, intéressante en cette partie, est écrasée par le monument d'architecture suisse qui l'enchâsse. Un clocher s'élève. Des statuettes vont cogner l'airain des cloches, derrière quoi une peinture murale de M. Boucher esquisse un paysage. L'agencement des matières diverses, bois, métal et toile, trahit une adresse défectueuse pour composer. Bleuâtre, frêle, la peinture rend plus lourde la construction du clocher appliquée contre elle. La femme à la gorge abondante, qui doit unir dans la puissance maternelle de son corps ces fécondités peintes sur la toile murale, manque de stature. On aime infiniment mieux les étains disposés sous des vitrines voisines. Faite de l'interprétation de fleurs de genêts, une salière est exquise. La tige recourbée détermine une anse svelte, haute, loin des godets pris aux corolles de la plante.

Du Danemark, la pensée de M. Rudolph Tegner importe des manifestations inattendues. A la cime du roc, un dieu assis, rigide, dans la posture de l'hiératisme égyptien, regarde l'univers créé. Minuscule, au bas du roc, aux pieds du colosse, un être se hisse péniblement, sous le poids de sa croupe, de sa matière, vers l'idée des Forces. Déjà sa main va mourir. Elle retombe, lasse, vers l'épaule, vers la tête cachée contre le sol. Par malheur, les défauts d'exécution détruisent le prestige de l'idée.

Six visages de femmes tentèrent l'observation de M. Bourdelle. Au passage cruel de la vie, elles se sont, pour ainsi dire, restreintes. En fermant les yeux, l'une tend sa face à quel soulagement? On ne sait. Les cheveux sans vigueur, amas de cordes mouillées, découvrent un front migraineux.

De celle-ci, les pupilles gonflent les minces paupières closes. Les cartilages du nez saillissent et palpitent. Trop pesants pour la fragilité du cou, les cheveux furent, en grosses tresses, groupés sur le plateau du crâne. Et cependant, une douce satisfaction intérieure anime la convalescente, après le mal du temps.

Si fatiguée, celle-là, que sa lèvre supérieure, difficilement retenue par les tendons, déborde l'inférieure. Et toute sa tête semble bossuée, pareille à un vase de métal que le pied d'un enfant poussa le long du chemin.

M. Constantin Meunier ne se rappelle au souvenir du visiteur que par deux envois. Sa statuette du *Laboureur*, en bronze, fournit des motifs d'admiration. Le travail a développé le bras, la jambe, et, au contraire, efflanqué le corps, creusé la face. Ce contraste entre les membres et l'estomac est d'une suffisante beauté.

Pour la maternité d'une robuste femme, M. Camille Lefèvre a joliment assoupli le marbre blanc d'un groupe. Dans son petit, se mire, amoureuse, la mère. Étant accroupie et, à demi tournée sur le pivot des hanches, elle le tient dans ses bras. Son geste autorise la grâce d'un dos creusé, d'un pli heureux et plein, au flanc. La chair de bonheur s'irradie, contredisant les douleurs évoquées autour d'elle, par la grande joie de perpétuer la race et l'effort qui améliorera la fortune des époques filiales.

Le sens de l'éternité des transformations permet sans doute la félicité de concevoir des harmonies sereines.

En parcourant, au Champ-de-Mars, les salles où la sculpture s'érige, toute cette philosophie du mouvement se déroule de piédestal en piédestal. Cela prouve que l'art ne peut vivre qu'en restant le symbole exact de la préoccupation humaine. Nous n'existons qu'en nous intéressant à la vie générale, et tout le malheur est venu de la victoire individuelle de *David*, dont Donatello précisa la personnalité trop dure et combative.

L'eurythmie, qui permet à M. Puvis de Chavannes, par exemple, la composition d'harmonies générales, est un don tout à fait rare. La synthèse ne donne le beau que si elle réussit à suggérer toutes les analyses de détail impliquées par son résultat. Cette suggestion manquant, elle est comme la page blanche avant l'écriture. La simplicité ne suffit pas à évoquer la grandeur. Il messied à la plupart de tenter des visions vastes. Pour fondre les images en une apparence nue de la perfection, il importe de savoir composer.

On le sait moins qu'autrefois.

Au contraire, en analysant, en soignant les détails de l'expression, en les accumulant, une habileté moyenne réussit mieux à faire paraître la vigueur d'une idée.

Cela s'enseigne par le spectacle des statues peuplant le jardin couvert du Palais de l'Industrie.

Elles sont la foule.

Les bacchantes se renversent dans toutes les encoignures; vingt Samsons brandissent leurs mâchoires d'âne jusqu'à ce que, à l'ombre d'un pilier, Dalila les tonde. De socle en socle, les fillettes nues pré-

sentent au passant l'innocence de leur marbre. Des mers invisibles inquiètent maint pêcheur de plâtre. Ici et là, le patriote surgit, fusil au poing, en fronçant un sourcil de bronze. Pour défendre contre d'imaginaires uhlans le sol envahi, certaines dames ont déboutonné leur corsage et tentent d'épouvanter avec les contours de leurs gorges. Le Christ tombe, pour la dix-millionième fois, sous une croix de pierre grise. Des ligueurs oxydés se précipitent en horde, évidemment, vers le trou d'un souffleur, prêts à entonner le chœur de troisième acte. Les gloires posthumes se hissent le long des stèles, en hâte d'attacher le rameau d'or à la redingote correcte d'illustres défunts décorés par avance de rosettes officielles. Couchées, à genoux, debout, à plat ventre, seules ou accompagnées, les femmes nues s'ankylosent dans des postures sans vertu.

C'est une armée, la monotonie d'une armée où le soldat de chaque régiment a revêtu, comme un uniforme, le sourire réglementaire, le geste de tradition, la grimace prescrite par le rapport, dans on ne sait quel magasin d'habillement et de déshabillement. En vain des ordonnateurs mêlèrent-ils les nymphes aux héros, les couples d'amours aux ensembles patriotiques, avec un peu de feuillage entre les pâleurs. On rétablit d'instinct l'alignement rompu. On remet chaque unité à sa place dans le rang, et une sinistre uniformité de statues à l'exercice sur un champ de manœuvre occupe les yeux.

Le malheur fut que chacun des artistes espéra, en dressant sur le piédestal l'effigie patinée d'un modèle, atteindre sûrement la splendeur de la *Victoire de Samothrace*. Dédaigneux de chercher en leur extase la source de beauté, ils maçonnèrent, selon les règles de l'école, un idéal forain. Ou, sous le prétexte de saisir la réalité vivante, ils recoururent à des moulages pris sur le corps inerte de douloureuses à quelques francs la pose.

Certes, ces statues, militairement exécutées, le furent sans fautes. Et cela n'étonne point. De génération en génération, le talent se transmet à plus d'âmes. Beaucoup de ces œuvres, banales pour l'affinement nouveau de notre goût, eussent, il y a vingt ans, conquis une approbation facile. Le rare d'hier devient le commun d'aujourd'hui. Tel qui, naguère, eût inventé, fabrique à présent; et cela, par le même effort. Ces nudités pareront favorablement les jardins des villas, mais comme le jet d'eau les agrémente, le jet d'eau, le quinconce, le perron ou le banc-parasol.

L'étude de la douleur, ici encore, a mis en valeur les plus notables tentatives. On ne passe point devant le *Contagieux maudit*, de M. Le-

marquier, sans compatir à l'agenouillement du misérable, à sa mine de chien résigné qui tend la figure et la barbe vers la consolation du visiteur, sans voir la réalité de sa musculature qu'entortillent des haillons à la place des ulcères. On le sent qui dodeline de la tête. Un balancement d'idiot va la faire osciller. Par la solitude et le malheur, l'être se bestialise ainsi.

Épouvanté de son crime que le châtiment lui révèle, l'homme de M. Vidal quitte le lieu de paix. Le poids des épaules courbées, celui de sa tête, que la main cache en partie, penchent le sternum sur le ventre barré d'un pli profond. A ce pli se décèle la lourdeur de la peine habitant l'esprit. Cependant la noblesse persiste, et l'allure entière reste empreinte d'une orgueilleuse force, bien qu'elle n'ait pas su résister à la tentation du serpent.

Mais la tragédie des siècles s'est révolue. Saint Michel, ou la Volonté, va tuer la bête immonde, écrasée à demi déjà sous ses pieds de porte-glaive. Cette œuvre de M. Frémiet est d'un bel essor, par-dessus la multitude des statues. S'inspirant des peintures de la Renaissance française et italienne, le sculpteur a pétri dans le plâtre la sveltesse d'un haut chevalier en armure complète. Le casque est couronné de rayons. Aux épaules, deux ailes s'éploient qui menacent aussi le monstre de leur battement et doublent les gestes des bras, dont l'un hausse le glaive, tandis que l'autre abaisse vers le reptile la pointe centrale d'une rondache. Tout le mouvement est celui du coq au combat, s'enlevant sur les ergots.

Destiné à surmonter l'abbaye du Mont-Saint-Michel, ce symbole imposera contre l'horizon du ciel et des eaux un bel essor de l'humanité qu'arme contre la bassesse de l'instinct la raison solide et la vertu tranchante.

Il est curieux de dire qu'aux Champs-Élysées l'esprit créateur, même dans les œuvres de premier ordre, s'attache uniquement à traduire la personnalité de l'être, alors qu'au Champ-de-Mars la plupart des essais, même de médiocres, réalisent des généralisations d'idées. Ainsi, malgré le symbolisme évident de la légende qu'il interprète, M. Frémiet a pris grand soin d'attribuer à la figure de saint Michel une importance individuelle et momentanée. Il donne à ce visage, sorti du casque comme d'une écorce entr'ouverte, une mine de force sûre de soi, jusqu'à sembler dédaigneusement pacifique. La conception n'est pas pour déplaire.

On rencontre au Palais de l'Industrie peu de personnages portant l'empreinte de la seule douleur morale, d'une douleur abstraite.

M. Lemarquier avait traduit le mal du pauvre souffrant de la lèpre, mal concret et bien défini. Tout aussi objectivement M. Gréber expose un mineur frappé par l'explosion du grisou. Un ciseau fort adroit a marqué sur le marbre gris la parade instinctive de la chair devant le péril inattendu. A genoux, l'homme rejette en arrière le buste. Il n'offre plus qu'une pente lisse au choc, avec l'espoir que tout glissera par-dessus le corps diminué, inaperçu. La peau se tend contre l'ossature de la poitrine. Elle se rase, pour ainsi parler ; elle s'efface, afin de ne pas laisser de prise à la griffe du feu. Malgré cette tension, la souplesse des chairs très sensible satisfait le désir que l'on a de louer l'artiste, s'obligeant à vouloir des difficultés pour que son art les surmonte.

Très certainement, l'héroïsme du travail va remplacer l'héroïsme de la guerre devant l'admiration des hommes. Produire commence à paraître plus noble que détruire. M. Constantin Meunier enchantait naguère notre goût par la beauté du laborieux. Il faut aimer cette transformation de la morale artistique. Lorsque, aux places des villes, s'édifieront les statues des mineurs morts dans la galerie, celles des mécaniciens demeurant sur leurs machines près de sauter, lorsque les gloires du travail l'auront emporté, dans la vénération publique, sur celles de la rapine et du meurtre parées des euphémismes de conquête et de bravoure, l'éducation de nos fils deviendra meilleure pour l'état futur des races.

Aux administrateurs des grandes industries, il appartiendrait d'acquérir des œuvres comme celle-là. S'élevant au milieu des corons, à la bouche des puits de mine, elles donneraient aux travailleurs le sens de la beauté du sacrifice pour le meilleur sort humain. Une religion semble à créer. Elle dira que le travail est un honneur plus grand que la bataille. Les temps de barbarie ne doivent-ils pas finir?

Le privilège de cette dévotion, déjà, est échu aux ouvriers de l'art. Pour le projet d'un tombeau perpétuant la mémoire de Charles Chaplin, une œuvre digne d'intérêt fut finie. La nymphe de gloire légèrement saillie du bas-relief lève sa palme vers le buste du mort. Si la composition générale ne se distingue pas de celle usitée dans les monuments pareils, il convient de vanter le joli ruissellement des formes, des draperies, de la chevelure au long de la stèle qu'embrasse la jeune fille en se haussant. Les bras et la tête sont d'une facilité délicate, et le corps très dessiné détermine une ondulation bienheureuse. Par ce ruissellement des lignes, M. Puech communique l'impression d'une tristesse murmurée à l'écart dans le pleur d'une

fontaine. C'est une douleur qui se complaît, car l'image des travaux entrepris par le défunt laisse revivre en l'esprit triste le charme de sensations délicieuses.

En sa contemporaine nudité de jeune femme au dos maigre, aux hanches empreintes des tavelures mises par le corset, aux bras d'une minceur extrême, aux mains fluettes joliment contournées pour certaines petites manières d'espiègle, la *Danseuse* que campa M. Falguière sur des jambes solides donne une sensation de vérité. Depuis les bandeaux encadrant le grave profil de douceur, jusqu'aux pieds forts développés par le jeté-battu et la pointe, elle est la vie de maintenant, par la tête tout occupée du mystère des époques, par le corps soumis aux rudes épreuves du plaisir qui marque déjà de flétrissures la grâce des seins alourdis. De cette statue, il émane tout un étonnement de se voir telle, curieuse et lassée, peut-être indifférente, peut-être saisie de méditations obscures. La jeune femme interroge son corps, la proéminence singulière de sa croupe, le pli abîmé de la hanche, tout ce dont l'existence pourrait l'instruire, au moyen des traces laissées sur la chair. Et cela n'est point rieur. Comme le sait M. Rodin, l'âme présente ne pense pas que la volupté apprête exclusivement des motifs de plaisanterie ou de sentimentalité niaise. La douleur d'une recherche vers l'inconnu obsède

BAS-RELIEF POUR LE TOMBEAU DE CHAPLIN, PAR M. D. PUECH
(Salon des Champs-Élysées)

la science de l'amour. Avec un modèle excellemment choisi pour exprimer cette surprise de la volupté nouvelle ne trouvant rien en soi de pareil à ce que les ancêtres annoncèrent de joyeux, de sentimental ou de passionné, M. Falguière réalisa une pièce d'art, où s'indique merveilleusement l'état de cœur des générations qui s'éveillent à une autre conception du bonheur. Entre les œuvres de cet artiste, la *Danseuse* comptera plus éternellement, pour avoir signifié la date d'une évolution morale.

Hiéroglyphe animé du mouvement qui mène la vie du monde, la danseuse, si elle interprète la pensée d'un musicien, évoque à la fois, par son essor, les tourbillons originels du feu planétaire maintenant solidifié à la surface et le suprême excès de l'évolution intelligente mise en art. Femme, la ballerine est aussi l'amour, l'attraction, la maternité qui perpétue, le sens de l'indéfini. Le geste de son corps contient le symbole de la plus vaste harmonie, celle de la transformation planétaire, depuis l'heure du pur mouvement igné, jusqu'à l'apparition de la mentalité humaine la plus neuve. Quant à l'exemple de M. Falguière, l'homme sait, par le maniement d'un outil d'esthétique, inscrire sur ce signe l'empreinte du moment de vie, il accomplit la meilleure synthèse d'idées dont l'esprit semble capable.

De telles raisons portent à chérir la mignonne statuette où M. Rivière Théodore fixa, dans l'ivoire, les traits de la Loïe Fuller, et, dans la transparence d'un marbre émacié, les voltes que cette danseuse américaine inventa de prolonger avec des ailes d'étoffes légères.

On obtient des résultats plastiques, en adaptant à la même forme des matières différentes. Le visage de la danseuse est d'ivoire, comme la chevelure roussie par le procédé d'une patine. Les étoffes, au contraire, sont d'un marbre rosé. Ses transparences et ses opacités aident à faire paraître les flottements des gazes, à indiquer le point où la main experte de la ballerine étend au plus loin le tissu, où elle le gonfle de vent, où elle l'applique contre la courbe de son corps, où elle laisse les plis rigides obscurcir la forme. Grâce à cette façon de traiter le marbre, M. Rivière Théodore donne avec de l'immobile la sensation d'une mobilité. Le pied d'ivoire se détache du socle. Une tête sourit, enivrée du mouvement qui bat l'espace. On la voit qui part. Les étoffes se plaquent contre son corps et claquent au bout de ses bras. Le vent creuse ces gazes. Elle devient l'hélice qui, dans l'air, se visse et va diminuer à vue d'œil.

C'est un chef-d'œuvre très près de la perfection que cet élan de

danseuse. L'élégance des ailes et du geste est adorable. Pour les admirateurs de la Loïe Fuller, l'exactitude du portrait leur offre de garder à la mémoire l'apparition perpétuelle d'une des splendeurs advenues sur le tréteau de Paris, depuis quelque vingt ans

La hantise de traduire le mouvement ne déserta point non plus l'esprit de M. Raoul Larche, lorsqu'il exécuta son groupe de *la Tempête*. Plusieurs femmes, aux corps confondus avec les flots, vagues elles-mêmes, se tordent les unes autour des autres, pour créer la giration d'une lame échevelée se dressant à la surface de la mer. Leurs visages expriment la souffrance résignée au destin. La force de l'eau les entoure, les couvre, les tourne, et la dernière, agenouillée au haut du tourbillon, hurle, formidable et vaste, le cri du vent.

Monumental, le groupe manque d'excellence dans ses parties; mais l'ensemble est d'une belle direction.

Parmi les sculptures des deux Salons, les *Panthères* de M. Gardet donnent la valeur sûre d'une œuvre entière, finie, puissante. C'est d'un art qui ne se cherche plus.

Les félins luttent. L'échine fauve du victorieux grimpe contre le vaincu. Elle se renfle au garrot, elle pousse la tête massive refermant sa morsure. Doucement la queue s'agite, en félicité de triomphe, tandis que le vaincu, renversé sur sa croupe et ouvrant une gueule douloureuse, repousse l'air de la patte tendue, mais incapable de parade. De quadruples blessures entament les épaules, les flancs. Le vaincu plie sur son échine. Tout cède de son corps. Inutiles, au bout des nerfs visibles sous le pelage, ses griffes s'agrafent au vide. Oreilles rabattues, le vainqueur savoure la chair qu'il mord. Il tient écartée d'une patte maîtresse la gueule adversaire. Le combat finit. Déjà, par l'échine puissante de l'agresseur, l'autre corps est couvert. On en distingue encore le ventre plat, souple, chaud, qui palpite sous la blessure où insiste la patte triomphante. La vie bat.

C'est une réalité entière. Aucune emphase ne gâte la tragédie. Trop occupées de leur existence pour miauler, on sait qu'en silence les bêtes se débattent. Du ventre l'agresseur écrase l'autre ventre. En ses yeux presque clos, la volupté du sang goûté va luire. Point de bonds; il se fixe, sans trop remuer, certain que son poids suffirait à lasser la résistance suprême, si elle ne renonçait déjà.

Le merveilleux est la souplesse des peaux sous lesquelles on voit s'amasser les muscles, se détendre les nerfs, palpiter les organes. Usant d'un marbre moucheté, l'artiste a su, par une patiente patine, apparenter le grain au pelage vrai des fauves. Les panthères sont

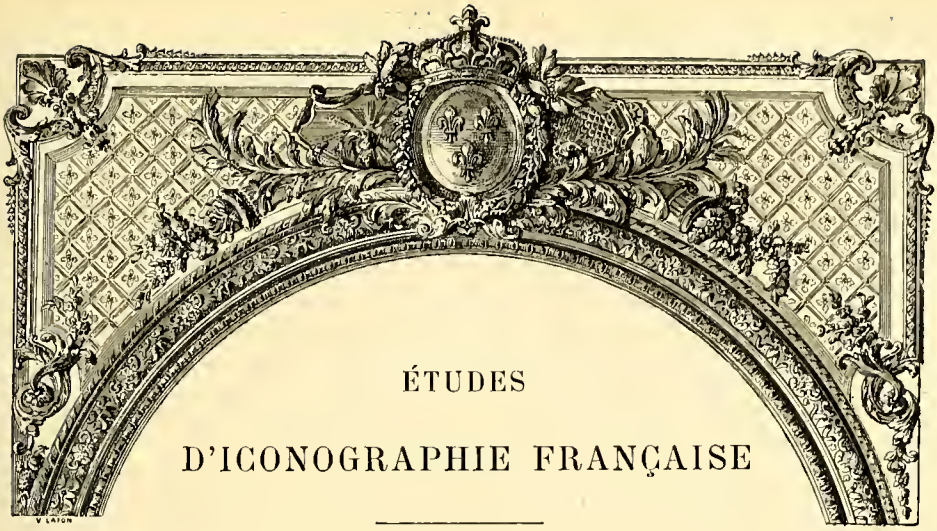
rousses à l'échine, grises au ventre. Elles se ploient, félines avec quelque apparence de devenir, à ce moment de rage, reptiliennes.

Cette évocation de la lutte pour la vie conclut l'étude de la sculpture aux Salons de 1896. Elle impose, par une œuvre, la fatalité de la lutte éternelle entre les forces, contre quoi tant d'autres essais marquèrent la rancœur des hommes.

C'est une pénible évidence. Le gémissement exprimé par les angoisses des figures successives où le génie de l'époque s'évertue, vise la fatalité des grandes lois naturelles, immuablement dominatrices. Contre elles il ne paraît devoir être jamais un recours. Avec M. Puvis de Chavannes, il sied d'attendre toute consolation de notre décor intérieur. Parvenons à saisir, par l'usage du savoir et de la bonté, l'évidence et l'harmonie des équilibres. Ils dispensent, avec le spectacle de la beauté, le repos d'y croire.

PAUL ADAM

(*La suite prochainement.*)



ÉTUDES D'ICONOGRAPHIE FRANÇAISE

I

UN PORTRAIT APOCRYPHE DE Mme GEOFFRIN FAUSSEMENT ATTRIBUÉ A CHARDIN

Au début de leurs études sur le XVIIIe siècle, MM. de Goncourt avaient rêvé de recueillir tout ce que l'Europe recèle dans ses archives secrètes de documents émanés de nos artistes, de nos hommes de lettres, de nos femmes illustres et ne se dissimulaient pas qu'un pareil livre eût absorbé une vie entière, à l'exclusion de tout autre travail. Aussi ce projet fut-il abandonné, après la publication de deux séries (aujourd'hui refondues en une seule) de *Portraits intimes* que chacun connaît. Il ne faudrait ni moins de temps, ni moins de patience, ni moins d'érudition à l'homme qui entreprendrait de visiter musées et collections particulières pour rassembler les éléments d'un *Dictionnaire des portraits français originaux*. Sans doute, nous possédons nombre de répertoires estimables sur les portraits *gravés;* les listes dressées par les continuateurs du P. Le Long, rectifiées et complétées elles-mêmes par Soliman Lieutaud, nous ont fourni à cet égard toutes sortes d'indications utiles dont nous tirons journellement profit. Je sais, enfin, que sous la direction de M. Georges Duplessis, le Cabinet des estampes imprime en ce moment la nomenclature générale de ses richesses iconographiques, mais personne, si je ne me trompe, ne s'est encore efforcé de remonter de la copie à l'original, de retrouver entre les mains de qui celui-ci a passé, de fixer l'état-civil du personnage qu'il représente et de s'assurer du nom

de l'auteur ; tâche féconde en déceptions au moins autant qu'en trouvailles, dont l'accomplissement exigerait un œil exercé, un jarret infatigable, des relations multiples et des voyages incessants, mais qui pourrait être singulièrement allégée par des communications bénévoles, ou par des contributions préparatoires de la nature de celles que je voudrais soumettre aujourd'hui aux lecteurs de la *Gazette*.

Même en circonscrivant cette enquête aux deux derniers siècles, — car M. Henri Bouchot a établi, pour les délicats *crayons* du règne des Valois, un inventaire qu'on pourra compléter, mais que l'on ne refera pas, — il ne faut pas se dissimuler que beaucoup de ces portraits ont irrémédiablement disparu, soit en raison de leur vétusté, soit par suite de l'incurie de leurs possesseurs successifs, soit enfin dans les crises aiguës de notre histoire. Mais il n'en est pas moins constant que beaucoup aussi d'entre eux subsistent encore sous des noms d'emprunt ou, ce qui ne vaut guère mieux, confondus sous ces désignations vagues dont les catalogues de musées, même les plus célèbres, se sont de tout temps montrés prodigues. Sans doute, en pareil cas, le commencement de la sagesse est de se méfier des attributions retentissantes familières aux brocanteurs et à leurs dupes ; toutefois, l'esprit de critique a, de nos jours, trop bien pénétré partout et les moyens de contrôle se sont multipliés en trop grand nombre pour que, peu à peu, la lumière ne se fasse pas sur ces effigies dédaignées ou traitées avec une considération qu'elles ne méritent pas. Tout peut contribuer à leur rendre le rang qu'elles ont perdu ou usurpé : une signature ou une date dissimulée dans la pâte, un attribut, des armoiries, un bijou, une disgrâce physique même, ou bien encore une lettre de l'artiste ou du modèle, une allusion littéraire, une quittance, un testament, un règlement de succession ont, depuis cinquante ans, favorisé plus d'une de ces résurrections partielles ; mais ce n'est pas toujours aux documents *inédits* qu'il faut demander le mot de l'énigme et l'on est parfois allé le chercher bien loin quand il était, pour ainsi dire, sous notre main.

L'un des pires dangers de l'iconographie « conjecturale et divinatoire », — comme on a défini, en bibliographie, la recherche des anonymes et pseudonymes, — est la tentation de voir dans tout portrait inconnu les traits d'un modèle célèbre et d'en vouloir faire honneur à un artiste illustre, et elle est, semble-t-il, encore plus forte quand les points de comparaison manquent pour justifier la hardiesse de l'attribution. Les trois merveilleux pastels du Musée du Louvre peints par Chardin et ceux de quelques collections particulières sont

Jacques Aved, pinx — Ch. Waltner, sc.

MADAME CROZAT
(Musée de Montpellier)

ici hors de cause, mais on n'a retrouvé jusqu'à présent aucun des portraits envoyés par lui aux Salons de l'Académie[1]; et, cependant, il n'est peut-être pas, après Greuze, d'artiste du siècle dernier dont les experts dans l'embarras se soient plus volontiers servi, lorsqu'ils avaient à parer leur marchandise. Tel est le cas de la superbe peinture dont M. Ch. Waltner nous donne aujourd'hui une interprétation digne d'elle.

Les visiteurs du musée Fabre, à Montpellier, ont tous gardé le souvenir de cette toile, acquise en 1839 du marquis de Montcalm et inscrite au catalogue sous le titre de *Portrait de Mme Geoffrin*, par *Chardin*. Un moment on put espérer que cette double erreur, relevée dès 1865 par Clément de Ris[2], allait disparaître du livret qui l'avait trop longtemps accréditée. En 1878, la municipalité de Montpellier fut du petit nombre de celles qui répondirent à l'appel de la direction des Beaux-Arts et contribuèrent à l'exhibition, à la fois éphémère et tardive, de portraits nationaux installée dans l'une des salles du Trocadéro. Le pseudo-Chardin fit partie de cet envoi, et s'il n'y eut qu'une voix sur la valeur intrinsèque de l'œuvre, Paul Mantz déclara ici même qu'il ne ressemblait « pas plus à un Chardin, qu'un Botticelli ne ressemble à un van Ostade. L'inexactitude de la dési-

1. Ces portraits sont les suivants : *le Chimiste dans son laboratoire* (1737), gravé, en 1744, par Lépicié, sous ce titre : *le Souffleur*, et dont, à ce que supposent MM. de Goncourt, *le Philosophe occupé de sa lecture*, du Salon de 1753, ne serait qu'une répétition (ce serait aussi, d'après *la Bigarrure* et Fréron, le propre portrait du peintre Aved); *Mme Le ...* (*Lenoir*), tenant une brochure (1743), gravée par L. Surrugue et par Houston (en manière noire); *M*** ayant les mains dans son manchon* et *M. André Levret*, de l'Académie de Chirurgie (1746), gravé par Louis Le Grand; *M. Antoine Louis*, professeur et censeur royal de chirurgie, portrait en médaillon (1757), gravé, en 1766, par Miger. Par contre, MM. de Goncourt avaient pu voir trois portraits de femmes jusqu'alors inconnus et non décrits, — l'un, de la plus belle qualité (chez Mme la baronne de Conantre), représentant une vieille femme tenant un chat sur ses genoux, dont l'authenticité semblait aux deux frères d'autant moins douteuse qu'ils possédaient eux-mêmes un croquis de Chardin pour ce portrait; un autre (appartenant à M. Chevignard), signé et daté de 1773, « d'une coloration à la fois briquetée et froide, qui fait penser à la détestable peinture saxonne »; le troisième (chez M. Camille Marcille) où, selon eux, tout était de Chardin, sauf la tête. « N'y aurait-ils pas, ajoutaient-ils, une hypothèse à risquer? Le compagnon d'atelier, l'ami d'Aved, n'aurait-il pas quelquefois habillé un portrait d'Aved, qui serait alors un Chardin jusqu'au cou? »

2. *Les Musées de province*, seconde édition entièrement refondue. Paris, Vve Jules Renouard, 1872, in-12.

gnation a frappé tous les yeux ». En même temps, M. Georges Lafenestre avait, dans l'*Inventaire des richesses d'art,* cru reconnaître ici la main de « l'un des van Loo, » adoptant ainsi, sans la formuler en termes aussi précis que son premier partisan, l'opinion de Clément de Ris, qui avait évoqué devant ce portrait le souvenir de ceux de Michel van Loo au Musée de Madrid. Néanmoins, dans la plus récente édition du catalogue du musée Fabre (1890), M. Ernest Michel, tout en maintenant le portrait au nom de Chardin, reconnaît que « quelques amateurs l'attribuent avec plus de raison à l'un des van Loo » et ajoute que M. le marquis d'Estampes possède deux portraits de Mme Geoffrin, peints, l'un en 1738 par Nattier, l'autre en 1777 par Le Barbier ; or ce second portrait « rappelle assez celui-ci[1] ».

La vérité est que le portrait du Musée de Montpellier a été peint en 1741, et non en 1777, par Jacques-André-Joseph Aved, et non par Chardin ou par l'un des van Loo, et qu'il représente non pas Mme Geoffrin, mais Mme Marguerite Crozat, femme d'Antoine Crozat, dit *le Riche;* pour arriver à cette constatation, il suffisait de consulter le livret de 1741 et l'unique critique imprimée isolément qui nous en soit parvenue.

Que dit le livret ? « N° 85. Un grand tableau, représentant le portrait de M. de Polinchove, premier président au Parlement de Flandres... N° 86. Autre, représentant Mme *Croisat* (sic), qui travaille à la tapisserie. »

L'argument est mince, me dira-t-on : pour dissiper toute équivoque, ouvrez, à la page 19, la *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au bailliage et siège présidial de Chaumont en Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Louvre*, datée de Paris, 5 septembre 1741, et extraite du tome XI des *Amusements du cœur et de l'esprit* (in-12, 46 p.), dont l'auteur inconnu a, comme s'il eût pressenti nos curiosités futures, imprimé en italiques les parties essentielles de sa description.

« En baissant les yeux, on les porte sur trois portraits de la façon de M. Aved, entre lesquels celui de Mme Croisat (*sic*) fait la plus

1. Je n'ai pas vu ces portraits et ne saurais me prononcer sur la ressemblance que notait M. Ernest Michel, mais la date alléguée pour celui de Le Barbier me paraît fort sujette à caution, car c'est précisément en 1777 que mourut Mme Geoffrin, dont les facultés mentales étaient depuis plusieurs années fort affaiblies. Mme de la Ferté-Imbault aurait-elle attendu que sa mère fût arrivée à la dernière période de sa décrépitude pour la faire peindre, ou l'artiste aurait-il travaillé de souvenir?

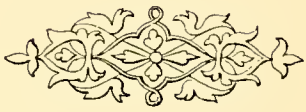
vive impression. Elle est assise devant un *métier à tapisserie;* sa robe de *satin blanc* garnie en *point d'Espagne d'or*, aussi bien que sa coëfure d'un *point d'Angleterre* admirable, peignent aussi bien son opulence que les traits parlants de son visage peignent sa belle âme. La tête de cette figure est franchement tournée; les mains sont bien proportionnées, bien détachées. Le coloris est d'un choix parfait; les *tapisseries*, les *laines*, le *dé*, jusqu'aux *lunettes*, que la vanité de toute autre dame aurait fait supprimer d'un tableau pareil et qui font seules les honneurs de la raison de celle-ci, tout cela est d'un naturel ravissant. »

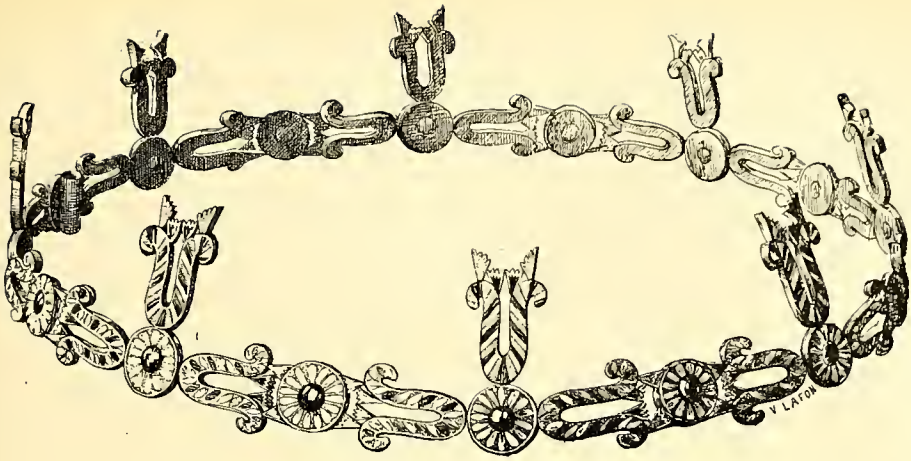
Ce passage formel met à néant les conjectures de Clément de Ris, qui voyait dans le portrait de Montpellier « quelque princesse prussienne, bavaroise ou palatine, quelque membre de la famille impériale russe », qui allait même jusqu'à distinguer sur la poitrine du modèle « la plaque d'un ordre du Nord ». Non, nous sommes en présence d'une des plus riches bourgeoises de la première moitié du XVIIIe siècle (l'avocat Barbier estime la fortune de son mari à vingt millions de livres), et le nom qu'elle porta, les alliances qu'elle avait contractées, la parenté illustre et nombreuse qu'elle a laissée auraient dû, ce semble, la mieux défendre contre l'oubli. Fille d'un fermier général qui s'était ruiné, selon le duc de Luynes, à la recherche de la pierre philosophale, Marie-Marguerite Crozat avait un frère, l'abbé Legendre, que Piron a chanté, et trois sœurs : la célèbre Mme Doublet, patronne de la *paroisse* d'où sont sortis les *Mémoires secrets* dits de Bachaumont; Mme Durey de Vieuxcourt, mère du président Durey de Meinières; Mme Bosc, femme d'un procureur général de la cour des Aides. De son mariage avec Antoine Crozat, en juin 1690, étaient issus une fille, Marie-Anne, devenue, en 1707, comtesse d'Évreux, et trois fils, Louis-François Crozat, marquis du Châtel, mort lieutenant général en 1770; Antoine Crozat, baron de Thiers, titulaire du marquisat de Mouy, en Picardie, que son père avait racheté au prince de Ligne, et Joseph-Antoine Crozat, conseiller au Parlement. Des deux filles du marquis du Châtel, l'une fut la mère du fameux duc de Lauzun, et l'autre la duchesse de Choiseul-Stainville. Les trois filles du baron de Thiers avaient épousé, l'aînée, le marquis de Béthune, colonel général de cavalerie, la seconde, Victor-François de Broglie, depuis maréchal de France, et la troisième, le comte de Béthune, mestre de camp au régiment de Royal-Pologne.

Mme Crozat, morte à Paris le 9 septembre 1742, avait donc vu naître, grandir et s'accroître une partie de sa nombreuse postérité,

et n'avait plus que bien peu de mois à vivre quand elle posa devant le peintre dont le talent, trop méconnu de nos jours, était alors dans tout son éclat. A la fois contemporain de Rigaud et de Largillière, de Chardin et de La Tour, Aved, qui a peint les derniers survivants du siècle de Louis XIV et les personnages en vue de la première moitié du siècle suivant, a souffert plus qu'il n'a bénéficié d'avoir appartenu ainsi à deux générations très différentes sans doute, mais dont la postérité ne fait pas aisément le départ. L'érudit qui se vouerait à la tâche de retrouver les portraits d'Aved ne perdrait ni son temps, ni sa peine et se réserverait bien des joies délicates. L'un des derniers collatéraux du peintre, M. Ch. Cournault, archéologue et artiste distingué, que la *Gazette* a compté au nombre de ses collaborateurs, a protesté, en 1879, par une note lue au congrès des Sociétés départementales des beaux-arts à la Sorbonne, contre cette injustice prolongée. Dans sa piété légitime, il proposait même de restituer à Aved l'énigmatique portrait de femme de la galerie Lacaze, attribué, lui aussi, pendant longtemps à Chardin et qu'en dernier ressort Paul Mantz voulait donner à Tocqué. M. Cournault ne semblait pas avoir connu le portrait de Montpellier et son argumentation reposait principalement sur l'analogie frappante qu'il entrevoyait entre la femme au livre de la galerie Lacaze et deux portraits à lui appartenant, couramment désignés dans la famille par les surnoms de la *Dessineuse* et du *Buveur de lait*. Ce n'est pas ici le lieu de reprendre un débat dont les éléments nous feraient défaut, et il doit nous suffire de signaler cette piste à celui de nos confrères qui entreprendrait de rendre à Jacques Aved la part de gloire que lui ont involontairement confisquée ses maîtres, ses égaux et ses émules

MAURICE TOURNEUX





UNE STATUETTE DE REINE DE LA DYNASTIE BUBASTITE

AU MUSÉE DU LOUVRE

La reine Karomama n'est pas tout à fait une inconnue pour les habitués de nos galeries égyptiennes. Dissimulée dans une des vitrines les moins en vue de la *Salle historique*, où l'avait fait reléguer son déplorable état de conservation, elle provoquait, chaque fois qu'on l'apercevait, la même admiration mêlée des mêmes regrets. Son cas n'était pourtant pas des plus désespérés. En examinant ce bronze avec soin, M. Chassinat, attaché au musée, crut reconnaître que la gangue épaisse qui le recouvrait de la tête aux pieds n'était pas si tenace qu'on n'en pût venir à bout avec un peu de persévérance. L'effort, d'ailleurs, valait la peine d'être tenté, car il ne s'agissait de rien moins que de mettre au jour, indépendamment de la belle qualité des formes, un riche appareil de damasquinure dont on apercevait la trace sur les épaules et le haut de la gorge. L'expérience fut décisive : débarrassé bientôt de la plus grande partie de ses scories, le torse apparut, décoré d'un fin réseau d'incrustations d'or et d'argent en parfait état.

Ce n'était pas tout. On sait que les bronzes égyptiens étaient

coulés, dès qu'ils devaient atteindre certaines dimensions[1], autour d'un noyau de plâtre, de terre, de sable ou de quelque autre matière plastique plus ou moins grossière, le tout formant une masse homogène, quelquefois même un mélange. La coulée se trouvait ainsi réduite à une si mince épaisseur qu'on lui laissait son contenu comme support. Il faut croire que les Égyptiens furent plus sensibles aux avantages de ce procédé qu'à son principal inconvénient, car ils ne paraissent guère y avoir renoncé avant l'époque romaine. Cet inconvénient était cependant des plus graves, au point de vue de la conservation des objets, et, en effet, dès que ceux-ci tombaient en plein abandon, ils n'avaient pas seulement à subir au dehors les atteintes du temps, mais ils se corrompaient à l'intérieur et par l'intérieur, comme s'ils avaient eu un organisme. A ce vice originel s'ajoutait la circonstance, pour nous très fâcheuse, que les plus importants de ces monuments sous le rapport des dimensions et de l'exécution avaient comme lieu ordinaire de destination, non la tombe qui nous a toujours rendu intact, quand elle n'a pas été spoliée, son dépôt plusieurs fois millénaire, mais le temple, ombilic de la cité et théâtre de tant de révolutions ; et là, ce qui a échappé à toutes les aventures de l'histoire, ce que les décombres ont pu dérober à l'iconoclastie chrétienne et musulmane, le Nil, qui, pendant sa crue, ne se borne pas à couvrir les terres, mais s'y infiltre profondément, en a fait son affaire. Vingt siècles de séjour dans le terreau humide de Karnak, où le blé pousse dru, mais où le granit se délite, étaient, pour un objet de complexion aussi délicate que notre joli bronze, une épreuve beaucoup trop dure. Son noyau de plâtre, soumis à l'action des eaux, souleva l'épiderme de métal, le fit craqueler en plus d'un endroit, et même complètement éclater, à la hauteur de l'épaule droite.

Ces mutilations, autrement graves, au premier abord, que les ravages exercés par l'oxydation, étaient surtout affligeantes en ce qu'elles intéressaient l'une des parties de la statuette où l'artiste avait accumulé la plus grande profusion de détails, et qu'elles semblaient défier toute tentative de restauration. Il n'en a fort heureusement pas été ainsi : l'habileté consommée d'un spécialiste bien connu, M. André, est venue à bout de toutes les difficultés, et Karomama, délicatement et honnêtement restaurée, nous apparaît comme l'un de ces monuments privilégiés qui n'ont été ni trop ni trop peu préservés de la morsure du temps.

1. Karomama mesure $0^{m}53$ de hauteur.

Karomama ne figure pas dans le petit catalogue de Champollion, daté de 1827; elle n'appartient donc pas au premier fonds du Musée Charles X. La première mention qu'on en trouve est celle de la notice sommaire d'Emm. de Rougé (édit. de 1855). Ni cette notice, ni le registre d'inventaire du Musée égyptien, dressé après coup par T. Devéria, ne donnent à son sujet aucune indication de provenance. Pour M. Wiedemann, la statuette a dû entrer au Louvre avec le riche butin récolté par Mariette dans sa seconde mission en Égypte et doit être mise à l'actif des fouilles du Serapeum. M. Pierret suppose avec plus de raison que le Louvre en est redevable à Champollion.

De retour de sa glorieuse campagne, dont les résultats contribuèrent tant au progrès de la science qu'il avait fondée, Champollion employa les loisirs forcés de sa quarantaine au lazaret de Toulon à se mettre en règle avec ses commettants. Les courts billets qu'il écrivit ainsi, dans la fièvre du retour, forment une sorte de post-scriptum à sa longue correspondance d'Égypte. Certaines omissions s'y trouvent réparées. C'est dans celui qu'il adressa de Toulon au vicomte de la Bouillerie, intendant général de la maison du roi, qu'il fait allusion au beau sarcophage de *Zaho*, acquis de Mahmoud-bey, ministre de la guerre de Mehemet-Ali. « J'ai réuni, ajoute-t-il, une collection d'objets choisis d'un très grand intérêt, parmi lesquels se trouve une statuette de bronze d'un travail exquis, entièrement incrustée en or et représentant une reine égyptienne de la dynastie des Bubastites. C'est le plus bel objet connu de ce genre[1] ».

Nul doute que cette description ne se rapporte à Karomama. On ne rencontre malheureusement, dans le reste de sa correspondance, aucune autre allusion à cette statuette. Mais qu'elle ait été payée, deniers comptants, à quelque marchand du Caire ou de la Haute-Égypte, ou qu'elle provienne des fouilles que Champollion entreprit à Karnak[2] en mars 1829, elle n'en est pas moins, — et c'est là l'es-

1. Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1823 et 1828, par Champollion. Paris, 1833, p. 414.

2. Quarante hommes y travaillaient sous les ordres d'un raïs. « Tous les bronzes, écrivait Champollion le 29 mars, qui proviennent de nos fouilles à Karnak et tirés des maisons mêmes de la vieille Thèbes, à 15 ou 20 pieds au-dessous du niveau de la plaine, sont dans un état d'oxydation complet, ce qui ne permet pas d'en tirer parti. » Karomama, qui n'a pas dans ce passage les honneurs d'une mention, n'était vraisemblablement pas trouvée à pareille date. Mais nous savons que les fouilles durèrent jusqu'au mois d'août : la marge est donc assez large.

sentiel — d'origine thébaine. Elle porte, à cet égard, les certificats les plus authentiques, comme nous l'allons voir.

Nous ne nous attarderons pas à en faire une minutieuse description, la planche ci-jointe nous permettant de montrer la figure sous ses deux principaux aspects. La reine est représentée dans l'attitude d'Isis-Hathor agitant les sistres. Elle est revêtue du riche costume allégorique attribué à l'une ou l'autre de ces deux déesses. Sur sa courte et ronde perruque frisée *au petit fer*, comme on dirait aujourd'hui, reposait l'un des nombreux diadèmes usités en pareil cas ; il a disparu, ne laissant d'autres traces qu'une sorte de *modius* assez bas, sur lequel il venait s'emboîter. La robe collante, un peu courte, est recouverte d'un superbe plumage, se composant d'un corselet imbriqué de petites plumes en forme d'écailles et de deux longues ailes qui prennent naissance à hauteur des reins et s'entrecroisent symétriquement le long des jambes, le tout épousant très exactement les formes. Du corselet, qui ne fait qu'effleurer les seins, s'échappe le haut de la robe, vêtement plissé à larges emmanchures laissant les bras dégagés au-dessus du coude. Ce costume mi-femme mi-oiseau, est assurément l'une des plus jolies trouvailles qu'ait consacrées la tradition hiératique. Il associe, de la façon la plus harmonieuse, à la forme humaine un élément très pittoresque emprunté au vautour, l'un des grands oiseaux de l'Égypte, l'oiseau-déesse par excellence dans la symbolique, comme l'épervier était l'oiseau-dieu.

Cette heureuse combinaison, il faut bien le dire, n'apparaît pas sur les monuments avant le second empire thébain. Elle est peut-être d'origine plus ancienne (nous connaissons si peu la mythologie figurée de l'ancien et du moyen empire) ; toujours est-il qu'il faut la considérer, ancienne ou récente, comme la dernière étape d'un procédé idéographique qui avait débuté par la représentation pure et simple de l'animal, incarnation primitive de la divinité. On avait ensuite fondu la bête et l'homme en un type hybride (corps humain avec tête d'animal ou l'inverse) puis, l'anthropomorphisme l'emportant d'une façon tout à fait décisive, on avait, dans le cas spécial des oiseaux-déesses qui nous occupe, adapté au corps humain, intégralement conservé, les ailes, non pas rattachées d'une manière anormale au milieu du dos, comme l'ont fait les Grecs et leurs imitateurs, mais longeant les bras, de l'épaule au poignet, conformément à la structure mécanique du vol chez les oiseaux. On comprit enfin qu'il s'agissait moins de représenter un monstre humain ailé que de com-

Helio§ Dujardin

LA REINE KAROMAMA

(Musee du Louvre)

Imp Eudes & Chas.

biner d'une façon plastique deux idéogrammes, de manière à préciser — l'un servant en quelque sorte d'épithète à l'autre — la notion de déesse, et l'on réduisit les ailes au rôle d'un simple accessoire du costume, d'un simple attribut de rechange, à l'exemple des sceptres et couronnes de formes diverses qui composent l'attirail divin.

L'art religieux de l'Égypte découle, en grande partie, de ce principe. La démonstration en a été faite pour l'architecture[1]. Nous nous réservons d'en exposer quelque jour toutes les conséquences, en ce qui touche à la plastique.

Il ne faut donc jamais perdre de vue, en matière d'art égyptien, qu'il existe deux courants absolument distincts, quoique ayant inévitablement réagi l'un sur l'autre : d'une part l'art civil, laïque, non soumis à un canon, mais inspiré directement de la nature ; d'autre part l'art hiératique, régi par un formulaire et, par conséquent, impersonnel et traditionnel. S'imaginer, par exemple, qu'il n'y a entre le *Scribe accroupi* et la plupart de nos statues de la galerie Henri IV (rez-de-chaussée) que des différences de style trouvant leur explication dans les différences d'époque, est une grave erreur que les manuels perpétuent comme à plaisir. Le courant naturaliste, qui nous semble avoir été prépondérant sous les dynasties memphites parce qu'il est abondamment représenté dans les collections, et uniquement pour cela, a duré autant que l'art égyptien. Dans les temples de Ramsès II à Abydos, de Ramsès III à Karnak et à Medinet Abou, postérieurs de plus de 2000 ans aux pyramides memphites, on voit, à quelques pas de distance, les échantillons les plus typiques de ces deux arts, partant d'une conception si opposée, exécutés de façon si différente, qu'il n'est pas douteux qu'on ait eu recours, dans la décoration des édifices, à des professionnels de catégories parfaitement distinctes. Les scènes militaires, les processions à nombreux personnages, égayées par la variété des attitudes, des gestes, des types, dont quelques-uns confinent à la caricature, sont dues à des mains tout autres que les scènes d'adoration, où le roi, établi à l'aide d'un poncif dans une des trois ou quatre poses réglementaires, est en présence d'un couple ou d'une triade de dieux qui ne sont, eux aussi, que de

1. Ainsi, le temple et la tombe n'étaient, à proprement parler, que les représentations idéographiques, l'une du monde des Morts (Maspero), l'autre de la partie de l'univers réservée aux Vivants (Rochemonteix). Cette double conception a été le point de départ des dispositions architectoniques ou décoratives adoptées dans le temple et la tombe, à l'époque de la suprématie religieuse de Thèbes. Elle est l'œuvre du sacerdoce thébain.

grands hiéroglyphes, tracés avec une harmonieuse élégance, une merveilleuse entente du style, il faut bien en convenir, mais ayant, à leur façon, un caractère presque aussi abstrait qu'un profil d'architecture.

Dans quelle catégorie ranger la statuette de Karomama? Avons-nous affaire à une véritable œuvre d'art, dans le sens moderne du mot, c'est-à-dire impliquant l'effort personnel de l'exécutant pour s'affranchir de la tyrannie du genre, une œuvre portant en elle sa signification, existant par elle-même, ou bien à un bel objet, sans doute admirablement soigné au point de vue industriel, mais reproduisant avec une désespérante fidélité l'un de ces nombreux types créés depuis des milliers d'années, comme l'armée de petits bronzes funéraires ou religieux qui forme le fonds immuable de toutes les collections? Eh bien! nous n'hésitons pas, et nous pensons que personne n'hésitera à admirer en Karomama l'une des œuvres qui porteraient à bon droit, si ç'avait été la coutume en Égypte, une signature d'artiste. Hiératique, elle l'est à un haut degré, par la pose (attitude conventionnelle de la présentation des sistres) et par le costume essentiellement emblématique. Mais là, précisément, n'est pas l'œuvre. Sa valeur réside tout entière dans le sentiment véritablement exquis avec lequel l'artiste, malgré certaines contraintes imposées par la nature même du sujet, a su exprimer, sous un costume d'apparat et dans une attitude canonique, le charme, la grâce naïve, la jeunesse de cette reine qui, sous son déguisement, reste bien, comme la Toui du Louvre, comme la fausse Tii de l'ancien Musée de Boulaq, la sœur de ces élégantes et gracieuses musiciennes des peintures de *Cheikh Abd el Gournah* [1].

Une règle assez constante en Égypte voulait que la richesse et le prix de la matière vinssent contribuer à l'embellissement de l'œuvre, en exalter le caractère artistique, en souligner la signification. Une belle statue en une matière réputée vile eût passé, aux yeux des Égyptiens, pour un véritable contre-sens, d'autant que, les qualités d'exécution constituant la seule mesure du mérite artistique dans tous les genres, il importait d'abord que la matière fût digne de l'effort, qu'elle en accrût ensuite le prix par la difficulté vaincue. De là la prédilection de ce peuple pour l'architecture et la sculpture colossales, pour la taille, la gravure et le polissage des pierres dures, pour les applications les plus délicates, les plus ingénieuses et les

1. Nom moderne de la nécropole de Thèbes.

plus riches des métaux précieux, de l'ivoire et des émaux aux matières subalternes telles que le bois et le bronze.

Dans la statuette de Karomama, ce principe avait été résolument suivi. On ne s'était pas contenté de tirer de l'incrustation un effet décoratif d'autant plus intense, selon notre manière actuelle de voir, qu'il eût été limité; on a répandu la richesse à profusion, sans mesure. L'or en feuilles recouvrait la plus grande partie du costume, et, sans interruption, les parties nues. C'est tout au plus si le socle avait été épargné dans cette prodigalité. Bien qu'on n'y retrouve, en son état présent, d'autres traces de l'emploi des métaux précieux (l'or, l'électron et l'argent) que sous forme de parcelles incrustées dans les creux des hiéroglyphes, rien ne prouve que les parties lisses n'y aient été pareillement recouvertes d'une fine écorce d'or, qui en aurait été arrachée comme elle l'a été des diverses parties de la statuette.

Le bronze n'était donc à découvert, originairement, que sur les surfaces microscopiques servant de champ à la damasquinure, c'est-à-dire dans le gorgerin et les petites écailles du plumage. L'aspect du monument devait être celui d'une figure en or massif, incrustée d'argent, d'or jaune, d'or pâle (électron) et d'or rouge, ressortant sur une espèce de niellure brun sombre qui n'était autre que la fine dentelle formée par les linéaments du bronze. En perdant sa riche enveloppe, la statuette a beaucoup changé; mais, heureusement pour nous, le point de vue a non moins changé; et nous faisons bon marché, en présence de ce qui nous reste, de la riche carapace dont l'adhérence, fût-elle parfaite, n'en voilait pas moins les délicatesses de la ciselure et du modelé. Le diadème et les deux sistres étaient peut-être en or ou en argent massifs; ce serait alors à cette circonstance qu'il faudrait attribuer leur disparition.

Bien que la valeur de ce monument réside avant tout dans son caractère artistique, nous ne pouvons pas ne pas faire état du document qui l'accompagne et ne peut qu'ajouter à son prix. Il a le mérite de porter trois fois sa date avec le nom de la personne représentée. Dans un pays où l'usurpation des statues aussi bien que des édifices était passée à l'état de coutume, cette précaution n'était pas superflue. A cet effet, on avait ménagé, dans le large collier que porte la reine, au centre d'un grand fermail frangé de deux ailerons en or rouge qui retombe au sommet du dos, un cartouche portant le nom de famille : Karomama Mî Maut (l'aimée de la déesse Maut).

Ce nom se retrouve, avec le nom d'intronisation, sur la face

antérieure du socle, mais de façon assez fruste. L'un et l'autre sont, en revanche, très lisibles dans le protocole complet, gravé sur la face supérieure du socle.

En voici la légende : « *L'aimée d'Amon-Râ, maître des Trônes-des-Deux-Terres* (le temple de Karnak), *seigneur de Thèbes, maître du Ciel; — l'épouse divine, aux mains pures, la reine des Deux-Terres* (ou d'Égypte), Mautemhat Sit Amon, — *la divine adoratrice d'Amon, maîtresse des Diadèmes*, Karomama Mi Maut, — *la rénovatrice de vie qui s'élève sur le trône de Tefnout à jamais!* »

Champollion était déjà en mesure d'établir que Karomama appartenait à la dynastie bubastite. Nous savons aujourd'hui qu'elle était fille du grand-prêtre d'Amon, Namourot, lequel était fils du roi Osorkon II. Petite-fille de roi, et ayant peut-être par sa mère, et très certainement par ses ascendants féminins, du sang ramesside dans les veines, elle épousa son cousin, le roi Takelot II, fils du roi Sheshonk II, qui était frère du grand-prêtre Namourot. En définitive, son règne est à placer au commencement du IXe siècle avant Jésus-Christ, grâce au synchronisme biblique qui nous donne une excellente base pour le règne de Seshonk Ier (Sesac), fondateur de la dynastie.

Sur les quatre faces latérales, une inscription dédicatoire de deux lignes, malheureusement interrompue par une vaste lacune, nous apprend que la statuette avait été exécutée, par les soins d'un Père Divin d'Amon, pour être déposée dans l'une des chapelles situées derrière le sanctuaire du grand temple de Karnak.

Ligne 1 : « *Mon rôle est d'affermir le nom de la Régente dans le temple d'Amon. J'ai élevé* [*cette*] *statue à sa Grâce... dans l'opisthodome pour exalter sa beauté qui... je lui ai bâti une chapelle imagée jusqu'au plafond. J'ai institué en son honneur des fêtes en tous genres comme on n'en avait jamais vu. Si j'ai cherché à glorifier ma maîtresse, certes on le répétera dans la suite des siècles. C'est par mes soins qu'a été exécutée cette statue : c'est l'œuvre du Père Divin d'Amon, intendant du Trésor*, Iôhtouwnakht. »

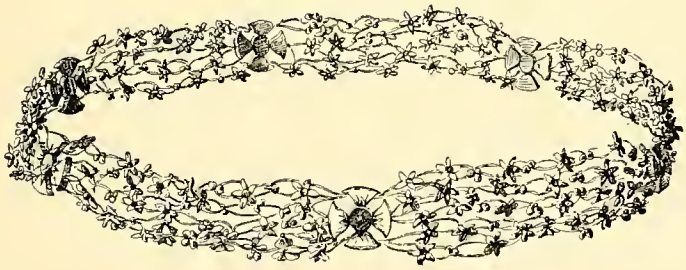
Ligne 2 : « *Oh! gens de Thèbes, aimés des dieux, tel est le mérite, tel sera l'honneur, la récompense... sans bornes. J'ai commencé sa chapelle terrestre* (par opposition à sa tombe) *et cherché à l'emmurer pour la durée des siècles, en vue de sa ruine dans l'avenir. J'ai fait reproduire l'image de sa patronne... cette offrande a réjoui son cœur*[1] (?). *Fait par le Père Divin d'Amon, Roi des Dieux, l'intendant*

1. Traduction incertaine ; le texte est ici très obscur.

du Trésor, le chef des Ami-Khontiou (c'est-à-dire des prêtres chargés du service du Khont ou salle hypostyle) *du temple de la Divine adoratrice d'Amon*, Iôhtouwnakht. »

En présence de cette figure qui réunit à un degré remarquable un ensemble de qualités que l'on se plaisait à considérer comme formant chacune le trait distinctif d'une grande époque de l'art égyptien, on se demande ce qu'il reste de ces démarcations par trop simplistes et surtout de la vieille théorie d'après laquelle il y aurait eu, en Egypte, trois périodes selon les uns, quatre selon les autres, de plein épanouissement, séparées par des intervalles de décadence et de barbarie, tout comme si l'on intercalait l'art du temps de Justinien entre le siècle de Périclès et l'époque alexandrine. Nous nous bornerons pour cette fois à rayer de nos papiers la prétendue renaissance saïte, que l'on plaçait sous la XXVIe dynastie (VIIe et VIe siècles avant J.-C). La première condition d'une renaissance est, semble-t-il, d'être consécutive à une décadence : or, la sculpture était encore en pleine floraison sous les rois de Tanis et de Bubaste, comme elle l'avait été sous les derniers Ramessides. Peut-être même les *artes minores*, la toreutique, en particulier, n'ont-elles jamais été plus florissantes.

GEORGES BÉNÉDITE



LA VACHE DE MYRON

On ne peut refuser à Myron la gloire d'avoir été un animalier de premier ordre. Nous ne citons que pour mémoire un chien mentionné par Pline, puisqu'on a voulu corriger, dans ce passage, le mot *canem* en *Ladam* — Ladas était une des statues les plus célèbres du maître — et que d'ailleurs nous n'avons sur cette œuvre aucun autre renseignement [1].

Mais nous savons (le témoignage de Tatien est un peu suspect, il est vrai) que Myron avait sculpté un groupe formé d'un taureau et d'une Victoire. Suivant Tatien, la Victoire était *sur le taureau;* ces termes, par malheur, sont trop vagues [2]. S'agit-il, comme on y songe tout d'abord, d'une femme assise sur un taureau, Europe, par exemple, ou d'une Victoire sacrifiant un taureau, sujet bien connu par plus d'un monument, et que rappelle un beau fragment classique de la balustrade du temple de la Victoire aptère, à l'Acropole d'Athènes? O. Jahn reconnaissait volontiers des dérivés du groupe de Myron dans les monuments nombreux où est représentée une femme demi-nue, à genoux sur un taureau, monuments que Layard a rapportés au culte d'Aphrodite. L'illustre archéologue ajoutait qu'un groupe de ce genre se voyait sur des monnaies de Syracuse,

1. Plin., *Nat. Hist.*, XXXIV, 57. La correction est due à Benndorf.
2. Tatian., *Ad Græcos*, 54, p. 169.
3. O. Jahn, *Stieropfernde Niké*, dans *Archæol. Zeitung*, 1850, p. 207.

et avançait timidement l'hypothèse que le groupe de Myron était passé, comme d'autres œuvres du maître, de Grèce à Syracuse.

Nous savons encore, par deux vers explicites de Properce, que, devant le portique du temple d'Apollon Palatin, à Rome, se dressaient, autour d'un autel, quatre bœufs de bronze dus à Myron :

> Atque aram circum steterant armenta Myronis,
> Quatuor artifices, vivida signa, boves.....[1]

L'épithète de *vivantes*, que le poète donne à ces statues, n'a rien qui doive ou puisse nous étonner : nous serions surpris, au contraire, que la vie et le mouvement n'eussent pas été la qualité suprême aussi bien des animaux que des hommes sculptés par Myron. C'est cette vie, c'est cette illusion de la réalité respirante et palpitante, qui a rendu célèbre, parmi les plus célèbres des monuments antiques, la Vache du maître d'Éleuthères, cette Vache que les anciens reconnaissaient pour un chef-d'œuvre indiscutable.

Ce bronze merveilleux[2], comme nous l'apprend Tsetzès, ornait l'Acropole d'Athènes ; mais nous savons aussi qu'il décora en dernier lieu, à l'époque des invasions barbares, le Forum de la Paix, à Rome. Quant à la beauté de l'œuvre, elle est assez attestée non seulement par les textes que nous venons d'indiquer, et d'autres encore tant grecs que romains, mais aussi par les trente-six épigrammes grecques de l'Anthologie qui en célèbrent les louanges, et par les onze épigrammes latines qu'Ausone a transcrites du grec.

Ce serait une besogne bien fastidieuse de les citer toutes ici ; car elles sont d'une monotonie désespérante. Presque sans exception, loin d'être inspirées par la vue même de l'œuvre illustre, loin d'exprimer l'admiration naïve d'un spectateur sincèrement ému, elle ne sont que des jeux d'esprit, qu'un amusement d'école, et redisent, avec des raffinements de mauvais goût que les versificateurs prenaient pour de l'esprit, les mêmes idées devenues banales. On serait en peine de choisir dans le nombre, comme types, les moins détestables de ces petits morceaux amphigouriques, où s'est exercée tour à tour la subtilité prétentieuse des Léonidas de Tarente, des Dioscoride, des Antipater de Sidon et de tant d'autres. Voici la traduction de quelques vers d'Ausone qui, dans une seule épigramme, a condensé la matière de presque toutes les épigrammes grecques :

1. Prop., II, 31, 7.

2. Tous les textes relatifs à la Vache de Myron sont réunis dans Overbeck, *Schriftquellen*, nos 533, 550-591.

« Je suis la vache de bronze sculptée par le ciseau de mon père Myron ; je ne me crois pas fabriquée, mais vraiment engendrée ; aussi, le taureau me désire ; aussi la vache mugit en passant près de moi ; le veau altéré cherche mes mamelles. On s'étonne que je trompe tout le troupeau ? Mais quoi ? le berger lui-même me compte au nombre des bêtes qu'il mène au pâturage[1]. »

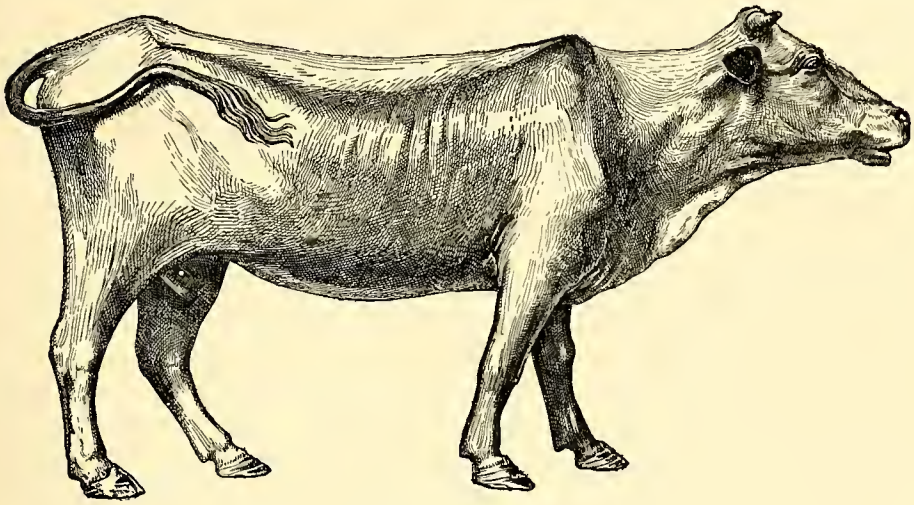
Voilà bien le thème de tous ces poèmes à courte haleine : l'artiste a si précisément copié la nature, avec une telle force de vérité ; le bronze s'est animé par son génie d'une telle réalité vivante, que les bêtes du troupeau sont leurrées d'une illusion sans cesse renouvelée ; elles le croient vivant, et tout étonnées seulement de le voir enchaîné à sa base, le traitent comme une bête vivante. Les taureaux veulent s'unir à cette merveille, les petits veaux teter ses mamelles ; les lions, à sa vue, ouvrent la gueule ; les taons veulent la piquer. Les hommes aussi cèdent à la même erreur ; le bouvier la poursuit à coups de pierres, comme une vache égarée. Bien plus, Myron lui-même, l'auteur du chef-d'œuvre, se laisse prendre à ses propres artifices : « Myron cherchait sa vache mêlée à un troupeau, et pour la trouver, à grand peine il dut chasser tous les bœufs. » Une seule chose manque à l'animal : la voix, et par malheur il est attaché à sa base ; sans quoi, de lui-même, il bondirait pour se joindre aux bœufs qui passent ; il recevrait le joug, sentirait les piqûres de l'aiguillon et se rendrait au labour ; il est, non pas une œuvre d'art, mais une vraie créature..... On voit les riches variations auxquelles prête une telle matière ; les médiocres poètes de l'Anthologie ne nous font grâce d'aucune, et nous nous en voudrions de fatiguer comme eux le lecteur.

Mais l'accord même de toutes ces platitudes est pour nous assez instructif. Il est évident que la Vache de Myron tranchait dans la collection des animaux sculptés, par des mérites peu ordinaires ; jamais aucun artiste n'avait poussé si loin l'expression de la vie des bêtes. Cela, certes, ne nous étonne pas de l'auteur du Discobole et du Ladas ; mais il est bon de dire que Myron profitait, plus ici que dans ses statues d'hommes, d'une longue et brillante tradition.

C'est un lieu commun de la critique, depuis que les fouilles ont ressuscité l'art archaïque de la Grèce, de dire que les artistes, dès l'âge le plus primitif, ont été plus heureux et plus habiles à représenter les corps d'animaux que les corps humains. Sans remonter aux artistes de l'époque mycénienne, peintres de fresques, orfèvres,

1. Auson., *Epigr.* 58.

graveurs d'intailles, dont les œuvres ont, dès leur apparition inattendue, révélé le talent exquis d'animaliers, — après la longue éclipse de ce qu'on a si bien nommé le moyen âge hellénique, les décorateurs de vases, les sculpteurs de bas-reliefs, si naïfs, si maladroits à dessiner ou à modeler les formes humaines, si attachés à des procédés enfantins, à des conventions de lignes et de saillies dont la gaucherie et l'étrangeté font sourire, tous les primitifs ont connu d'instinct les formes vraies et les mouvements justes, lorsqu'ils veulent représenter les animaux. C'est que les corps de bêtes sont plus simples, d'une anatomie plus large et moins variée, moins



VACHE DE MYRON

(Cabinet des médailles à la Bibliothèque Nationale)

complexes que ceux des hommes ; la peau se modèle avec moins de souplesse et d'intimité aux saillies, aux cavités, aux roulements des muscles ; elle vit davantage de sa vie propre, et cette vie, malgré les frémissements et les frissons d'épiderme d'un cheval de sang, par exemple, est plus latente, et comme étouffée sous les poils et les toisons. C'est aussi qu'à la surface du corps des animaux se reflètent bien rarement, et toujours d'une façon très vague, les passions, d'ailleurs rudimentaires, qui agitent confusément leurs cervelles. C'est enfin et surtout que les familiers et les commensaux de l'homme se montrent à lui, à toute heure du jour, dans leur nudité tranquille et dans toute leur liberté de mouvements et d'attitudes, et que ces formes, sans cesse vues et observées d'un regard inconscient, pénètrent insensiblement l'esprit, se fixent dans la mémoire avec l'in-

tensité de l'habitude, et que, sans effort, l'artiste les retrouve et les reproduit d'instinct dans toute leur vérité.

Qu'on se rappelle, pour prendre un exemple, ces frontons archaïques en pierre tendre, retrouvés à l'Acropole d'Athènes, et dont quelques figures d'animaux sont déjà si familières aux archéologues; que l'on compare, si l'on veut, la tête d'homme vivement colorée et que l'on a surnommée Barbe-Bleue, et la tête de taureau peinte des mêmes couleurs brutales et bizarrement conventionnelles: l'avantage n'est-il pas, sans conteste, à l'animal, pour la vérité de la forme générale, l'exactitude du détail? Rappelons-nous encore cette statue fragmentaire, d'époque un peu plus proche, sans doute, mais très archaïque encore, trouvée aussi à l'Acropole, et qui représente un sacrificateur portant un veau: chacun a remarqué que l'homme est d'une maladresse insigne. Sa figure lourde et niaise, ses gros yeux obliques sans expression, son nez large et dur, sa bouche mal taillée, aux lèvres minces et raides, font sourire; on cherche avec peine, sous l'étoffe mal indiquée qui le couvre, les formes peu naturelles des bras, du buste et du ventre. C'est une œuvre barbare, où l'on ne retrouve pas les figures que l'art attique a toujours aimées, voire à ses débuts tâtonnants. Mais le veau fait un curieux contraste avec l'homme qui le porte. Sans être de tout point excellent, sans qu'on puisse prétendre que tout son corps soit façonné avec un égal mérite, du moins la forme s'en rapproche-t-elle bien plus de la nature, et la tête se montre-t-elle d'une réalité déjà bien sincère, avec tout le caractère de stupidité morne qui est propre aux veaux naissants.

Il y a loin, sans aucun doute, de cette œuvre encore grossière, malgré son mérite, au chef-d'œuvre de Myron. Mais il ne serait pas bien difficile de trouver des transitions de l'une à l'autre, et, sans aller bien loin, le vieil Hagélaïdas dut donner à son disciple de bien précieuses leçons; car il fut déjà un animalier de grand talent, et la critique s'accorde à reconnaître que si quelqu'un des animaux qu'il sculpta revenait un jour à la lumière, ce serait pour nous une source d'étonnement et d'admiration. Les quatre chevaux attelés au char de l'Épidamnien Cléosthène, les chevaux mêlés aux captives messapiennes, qu'il exécuta pour les Tarentins en souvenir d'une victoire, nous auraient certainement frappés par le naturel de leurs formes, la variété et la vie de leurs mouvements, puisque ce sont là les qualités qui mettent en évidence le vieil argien, parmi les sculpteurs de la dernière génération archaïque.

Mais tout bien préparé qu'il pût être par la tradition lointaine

et par les exemples tout proches, nous ne voulons diminuer en rien l'originalité de Myron. Il est certain qu'il l'emporta sur tous ses prédécesseurs par une exécution géniale, que par malheur nous ne pouvons pas juger, et aussi par le choix du sujet.

On l'a plusieurs fois remarqué, et la remarque est aussi fine que juste, si nous savons que les anciens ont mainte et mainte fois représenté des taureaux, la Vache de Myron est peut-être la seule dont la mémoire soit venue jusqu'à nous. C'est probablement un souvenir de l'époque lointaine où la race était encore à l'état barbare sur le sol de l'antique Hellas. Le paysan égyptien, sur les murailles des temples ou des chambres funéraires, aimait surtout à voir sculpter ou peindre l'image de la vache nourricière, dont le labeur patient et doux fécondait l'immense vallée limoneuse ; il se plaisait, dans les scènes agrestes que représentaient les artistes, à retrouver cette placide compagne de sa vie rustique. Mais les vieux Hellènes, belliqueux et chasseurs, acharnés à la mort des bêtes sauvages qui semaient la terreur dans les champs ravagés, les Hellènes, que la dure nécessité contraignait à dompter les monstres des bois et des montagnes, les cerfs farouches, les lions de Némée, les sangliers d'Érymanthe ou de Calydon, les taureaux de Crète ou de Marathon, tous ces émules mortels des Héraclès et des Thésée laissaient paître et pulluler en paix les vaches moins redoutables, que protégeait, du reste, leur vague divinité. Leurs ennemis et leurs victimes, c'étaient les mâles, les taureaux aux cornes acérées et redoutables, et ce sont aussi les taureaux, révoltés ou conquis, massacrés ou domptés, que les artistes représentent sur les vases d'or ou d'argile qu'ils décorent, ou sur les murailles des palais royaux, et dont ils gravent les formes puissantes dans l'or ou la pierre précieuse des bijoux. Plus tard, lorsqu'à la civilisation dite mycénienne a succédé la civilisation moins dure et moins âpre aux luttes des vrais Grecs, la tradition n'est cependant pas rompue ; les taureaux paraissent encore, souvenir précis d'un passé proche, animaux de combat, dans les zones des vases peints, sur les frises sculptées des temples, avec toute la faune légendaire des lions, des sangliers et des cerfs farouches. Rarement un ouvrier songe à faire à côté d'eux une place à leurs femelles, aux vaches, dès longtemps réduites à l'humble et productive domesticité.

D'ailleurs, si les formes noblement robustes du mâle, la carrure de son front et de son mufle court, la vigueur de son cou, la solidité de ses jambes trapues, si le brillant bronzé de son poil fauve si l'éclat rude de ses yeux méchants et les brusques élans,

les sauts soudains de tout son corps agile et fort, sont autant de traits pittoresques qui sollicitent vraiment la brosse ou le ciseau, la femelle, au contraire, longue, lourde, efflanquée, lente et pensive, dans sa marche pesante de bête soumise et de mère essoufflée, a quelque chose de plat et de commun, qui ne tentait guère des peintres et des sculpteurs moins amoureux que nos modernes de réalité vulgaire.

L'originalité de Myron, et sans doute la cause de son succès, fut d'oser reproduire dans toute leur vérité modeste ces formes jusque-là méprisées ou négligées; de comprendre et de rendre, sans souci des traditions et des idées routinières, toute la poésie rustique de « la mère au poil roux ». Il a ennobli la vache, et lui a donné droit de prendre place parmi les animaux dignes d'occuper les artistes, au premier rang de nos familiers et de nos serviteurs. Il s'est montré plus hardi que ses grands contemporains, que Pythagoras de Rhègion, Calamis ou Phidias, car tous ces illustres rivaux n'ont jamais sculpté un animal pour lui-même, pour le seul plaisir de nous en montrer la force ou la beauté. Le taureau, pour eux, c'est la monture d'Europe; le cheval (on sait combien étaient admirables ceux de Calamis, et ceux de la frise des Panathénées sont comptés au rang des chefs-d'œuvre), le cheval lui-même, c'est l'associé du cavalier ou du conducteur de char dans la carrière olympique; il n'apparaît dans les monuments triomphaux qu'à côté, qu'au-dessous de son maître.

Il est bien naturel qu'on ait cherché dans nos musées quelque copie fidèle, ou quelque imitation suggestive de la Vache de Myron. La preuve qu'on l'a trouvée sera toujours impossible à faire. Du moins devons-nous signaler un bronze où, de l'accord des meilleurs juges, se retrouvent au plus haut point les beautés tant célébrées par les anciens dans le chef-d'œuvre de l'Acropole. Nous avons la bonne fortune que cette vache appartienne à l'une de nos collections françaises, au Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale[1].

La provenance n'en est pas absolument sûre. On sait avec certitude que le comte de Caylus l'a léguée au roi avec sa collection; il affirme, dans son recueil d'antiquités, qu'elle a été trouvée à Pompéï; mais la science plus précise d'aujourd'hui nous contraint, pour ainsi dire, à contester cette affirmation. C'est bien plutôt d'Herculanum qu'est sorti ce précieux morceau, comme l'atteste la patine à reflets rouges du bronze. A Pompéï, le métal prend un aspect bien

1. Babelon, *Gazette Archéologique*, 1883, pl. II, p. 53; *le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale*, pl. VI.

différent; la patine, comme a très bien dit M. Babelon, est rugueuse, avec des efflorescences vertes ou bleues; la teinte en est aujourd'hui familière à chacun, popularisée par les innombrables reproductions du petit Narcisse ou du Silène au serpent.

Quoi qu'il en soit, venue de Pompéï ou d'Herculanum, la Vache du Cabinet des Antiques est hors de pair. Caylus en avait déjà senti la valeur : « Le bronze, dit-il, est recommandable par sa beauté, la vérité et son élégance; c'est un monument des plus authentiques.

LE SACRIFICATEUR RHOMBOS

(Musée de l'Acropole)

Il représente simplement une vache, qui ne fournit aucune conjecture, mais elle frappe par la vérité de l'imitation. La conservation en est très belle, et la fonte ne peut être plus légère. » Cela est fort juste, mais un peu vague. M. Babelon, qui a par deux fois étudié l'animal, a dit avec plus de précision : « Cet admirable morceau, d'un sentiment si conforme à la réalité, permet de supposer que l'artiste a eu sous les yeux un modèle vivant, et il remet en mémoire ce que Pline raconte du sculpteur grec Pasitélès, qui vivait à Rome au temps de Jules César; il ne sculptait rien sans avoir préalablement modelé une maquette d'après nature. » Pline a raconté qu'un jour, comme le sculpteur copiait un lion africain enfermé dans une cage,

une panthère s'échappa d'une cage voisine et faillit le dévorer. Mais le nom de Pasitélès n'est ici prononcé que par occasion. C'est celui de Myron qui s'impose, et M. Babelon n'a pas manqué de le citer.

Et, de fait, l'hypothèse qui ferait de ce bronze une reproduction de la Vache de Myron est bien tentante. L'animal s'avance doucement, le cou tendu, le mufle relevé, la bouche entr'ouverte, comme à la fin d'un long meuglement d'appel; la tête est longue et fine, avec les mâchoires sèches, l'œil vaguement éteint, les cornes basses et courtes, et peu aiguës, peu dangereuses, comme il sied à une douce bête de ferme, de mœurs calmes et de vie pacifique. Son corps, porté par des jambes basses, est allongé et maigre; son ventre s'est affaissé; ses reins se sont creusés et ses flancs distendus; sa peau s'est plaquée sur les côtes saillantes; partout on sent l'effort et l'épuisement des maternités fréquentes. Rarement l'observation a pénétré plus loin dans l'étude des formes animales; c'est d'une vérité frappante, d'un réalisme très sincère, sans banalité ni platitude. La vache que le sculpteur a modelée n'est pas une vache quelconque, un type formé de l'assemblage savant et raisonné de traits épars; il l'a vue, vivante et agissante; il l'a fait poser devant lui, et retournant l'épigramme si souvent répétée, nous affirmons que son berger l'aurait sans hésiter reconnue entre mille.

C'est bien ainsi que nous nous figurons la Vache du maître bronzier d'Éleuthères, et, pour que l'illusion soit plus complète, un caractère nous frappe vivement, un caractère d'archaïsme. Le modelé si franc et si juste a pourtant quelque chose d'un peu trop simple, et l'ensemble, tout vivant qu'il est, ne manque pas d'un peu de raideur naïve. Certains détails sont marqués par des procédés encore un peu jeunes, comme les paupières et les globes des yeux, ou les stries des sabots. Ne serait-ce point là comme l'empreinte laissée sur les œuvres du disciple — trait frappant que la critique ancienne a noté — par les exemples et les leçons d'Hagélaïdas?

Quoi qu'il en soit, c'est un honneur bien grand pour ce petit bronze, fondu dans un but tout à fait utilitaire, puisqu'il servait à l'émission de l'eau d'une fontaine (le liquide traversait le corps et jaillissait par la bouche), d'évoquer avec tant de netteté et de bonheur l'une des œuvres les plus fameuses et les plus populaires de l'antiquité.

PIERRE PARIS

LA

RENAISSANCE ITALIENNE

ET

SON HISTORIEN FRANÇAIS

(PREMIER ARTICLE)

En m'essayant à esquisser ces quelques pages sur la Renaissance italienne et sur son dernier historien, je ne puis m'empêcher de dire, avec le vieux Machiavel : « Et, attendu que je sais que maint et maint ont écrit dessus telles matières, je doute, moi aussi, en écrivant, si je ne serai pas tenu pour un présomptueux[1]. »

Un commerce d'une dizaine d'années avec une époque, et l'étude assi-

1. Nicc. Machiavelli, *Libro del Principe*, XV, page 45, éd. in-4° de 1550, « Alla Testina ».

due des ouvrages qui aident à la connaître, augmenteraient encore l'espèce de vertige que donne à tous, hormis aux débutants, une période vaste et féconde de l'histoire humaine. A mesure qu'on a mieux exploré les siècles où elle se circonscrit, et surtout si l'on s'est, par aventure, attardé devant un ensemble de faits, devant un personnage, on sait mieux quelles doivent être les lois de la recherche, avec quelle prudence et même quelle timidité constante il convient de parler, de prouver, de conclure. On admire les maîtres qui, partis avant nous ou marchant d'un pied plus sûr, sont parvenus au sommet d'où l'on enferme sous son regard la vue d'ensemble ; on les envie de pouvoir prononcer les paroles décisives. Et, puisqu'il faut parler aussi, la seule pensée qui nous puisse donner confiance, c'est de parler d'après eux.

Je ne sais presque rien des débuts scientifiques de M. Eugène Müntz, sinon ce que savent tous les lecteurs de la *Gazette*, des périodiques et des livres savants, depuis 1869. Les hommes de mon âge ne l'ont connu que déjà dans la pleine lumière d'un succès légitime, conservateur à l'École des Beaux-Arts et suppléant de Taine dans la chaire où le professeur lui-même avait marqué sa place, enfin membre de l'Institut. Mais, de ces premières années qui m'échappent, je me forme une image peut-être inexacte, sûrement logique. Je devinerais, à la précoce vigueur de ses recherches, qu'il fit des études plutôt personnelles qu'officielles, quitte à hésiter quelque temps entre plusieurs voies ; qu'il a connu de près la vie, car il appartient à cette génération plus sérieuse, plus inquiète et plus portée vers la réalité des faits, plus pénétrée de l'importance qu'il faut attacher aux études scientifiques : la génération dont la guerre et les années qui l'ont suivie ou précédée immédiatement marquèrent l'avènement en France. Puis ce serait Rome, l'école des bibliothèques, des archives et des musées, l'existence familière avec les artistes et l'ivresse des textes, une fois la voie découverte ; mais les textes étudiés auprès des monuments. Enfin, à travers les voyages, les retours en Italie, pendant que la série des monographies préparatoires s'accumulait, la carrière se continuant à Paris par des fonctions qui maintenaient l'écrivain dans la sphère des arts, et surtout de l'art italien, qu'il préférait, au milieu des dessins, des copies, des moulages, des estampes et des livres qu'il classe et ordonne ; toujours cette heureuse union de l'étude par le texte et par le monument ; une croissante autorité, et bientôt, de l'aveu même qui échappait aux Italiens, une compétence unique.

Dès le moment où M. Müntz abordait les travaux d'ensemble, personne ne pouvait douter qu'il n'eût, par l'universalité de son érudition et par l'ampleur de ses vues, le droit de former une encyclopédie de la Renaissance. De la peinture à la tapisserie et à la broderie, de l'architecture aux derniers détails des arts somptuaires, il avait pénétré partout, et toujours il rapportait quelque document inédit.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, PAR LE PÉRUGIN

(Académie de Florence)

Les volumes des *Arts à la Cour des Papes*, comme ses *Archives des Arts* et ses *Collections des Médicis*, montraient assez sur quelles bases il édifierait les recueils généraux. Toutes les connaissances techniques, dont la science de l'art ne saurait pas plus se passer que toute autre forme de la pensée, se trouvaient dans ces publications, ou dans les amples bibliographies qui ont tant guidé les chercheurs. Car, de ceux qui suivent, avec des goûts différents et diverses allures, la voie ouverte et foulée tout entière par M. Müntz, pas un

seul n'a pu se passer d'avoir recours à des ouvrages qui embrassaient le mouvement complet de la Renaissance. D'aucuns même, — ce ne sont pas les ouvriers de la première heure, — se pénétrèrent à ce point de ces beaux livres, que leur mémoire leur venait suggérer, très innocemment, comme leur bien original et propre, les idées même de l'auteur désormais célèbre, et presque des fragments du texte. Et sans doute ils le regrettèrent, lorsque d'autres, assez prodigues de temps pour tout lire, eurent reconnu dans leur prose ces emprunts trop involontaires, et qu'on les en fit souvenir.

On a quelquefois affecté, dans les premiers temps où paraissait l'*Histoire de la Renaissance*, des craintes touchant la doctrine que pourrait affirmer l'auteur, au cours de ce travail immense. Les uns — et c'étaient les apôtres de cet engouement inconsidéré pour les Primitifs mal compris, mal connus, qui nous a valu tant de caricatures, en art ou dans la mode courante, — feignaient de croire que l'historien de Raphaël ne ferait point au xve siècle une place digne de lui, ou ne parlerait de ses maîtres qu'avec une sympathie limitée par le *Credo* raphaélite. Les autres, qui se croyaient encore plus délicats dans leurs préférences, doutaient qu'un homme trop savant fût capable d'apprécier la fleur du génie et reçût des impressions vierges ; appréhension au moins bizarre, qui placerait la parfaite ignorance au-dessus de l'étude, comme si, chez l'esprit vraiment original, l'impression n'était pas plus fraîche et plus forte, à mesure que les facultés capables de la recevoir sont plus affinées, mieux trempées, assouplies à des exercices plus difficiles et plus abondamment nourries. Un esprit paresseux n'est pas moins obtus pour se plaire dans son indolence, et pour qu'un dédain vaille tant soit peu, il faut tout d'abord qu'il tombe de haut.

Si je rappelle ces réserves, que l'on a lues et plus souvent encore entendues à propos de tous les livres qui parlent des arts sans prétention et sans mots vagues, c'est que l'on ne saurait assez, au contraire, remercier M. Müntz de ne pas s'être strictement renfermé dans les limites de la Renaissance, qui pourtant étaient vastes. Personne, que je sache, ne nous a mieux montré les sources et les premiers affluents de ce fleuve puissant, d'abord si majestueux, enfin si trouble. Ouvrez ses *Précurseurs de la Renaissance*, l'étude sur *Donatello*[1], et même, sans quitter les trois volumes où la Renais-

1. Un vol. in-4°, Rouam, 1882 ; — 1 vol. in-8° (collect. des *Artistes célèbres*) ; — v. aussi *Journal des Savants*, octobre 1887, janvier et mars 1888.

sance italienne est uniquement étudiée[1], reprenez l'introduction qui en forme le péristyle[2]. Croyez-vous que ce fût banal, par exemple, et sans importance, de dire hautement « que la Renaissance n'a pas improvisé », de mettre au grand jour l'œuvre des Précurseurs, de ressaisir tous les liens qui rattachent le triomphe aux premiers efforts, sans, pour cela, omettre de répéter « à satiété » (p. 43) que la Renaissance a eu lieu parce qu'en reprenant la tradition gréco-romaine les Italiens retrouvaient leurs titres héréditaires.

ANNIBAL BENTIVOGLIO, PAR NICCOLO DELL' ARCA

(Église S. Giacomo Maggiore, à Bologne)

Vérité capitale, et que l'on ne saurait redire trop, puisqu'elle explique la puissance, la suprématie et le vice de la Renaissance italienne. M. Müntz a toujours éclairé l'histoire de l'art par l'histoire des idées et des lettres : il est donc permis de citer, pour rendre ses affirmations plus fortes, l'exemple de l'écrivain qui ramasse dans leur dernière forme les qualités intellectuelles et morales de la Renaissance italienne ; on peut rappeler comment tous les traits historiques dans Machiavel sont empruntés à l'antiquité, naturellement, sans effort, comme on parle de ses ancêtres : pour bien sentir la différence de la sympathie originelle entre l'Italie et l'antiquité avec cette sympathie érudite et factice qui était celle de la France, on doit comparer la manière dont Machiavel entremêle les souvenirs antiques avec ses doctrines propres, et ce

1. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. I. *Italie : Les Primitifs, L'Age d'or, la Fin de la Renaissance*. 3 vol. in-4°. Paris, Hachette, 1889-95.

2. Tome Ier, *Les Primitifs*.

laborieux placage d'un Montaigne, tout regorgeant de Diogène Laërce, ou de Plutarque ou de Sénèque, mais qui en use par lambeaux semés un peu partout dans sa prose délicieuse ; si bien que l'on ne songe point à quereller Machiavel pour ses perpétuels retours aux annales de l'antiquité, mais que l'on rêve quelquefois d'un *Montaigne* où l'auteur lui-même, dans un dernier remaniement, aurait biffé les citations, éliminé les anecdotes des compilateurs et parlé seulement de lui, de ses goûts et de ses affaires, « à la bonne française », sans tout ce bagage de liseur.

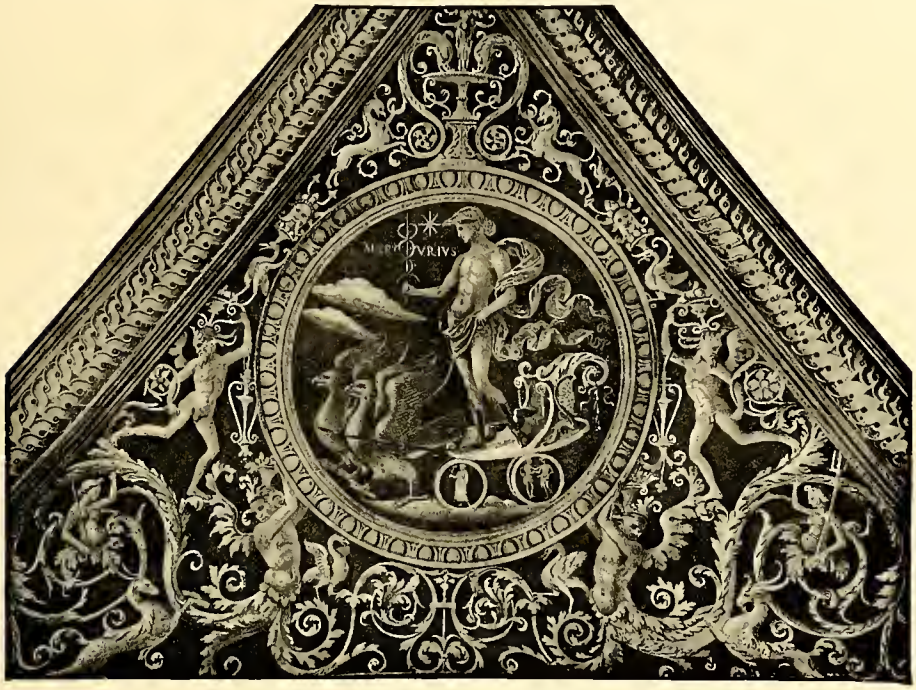
Cette union renouvelée avec les anciens ne fut pas aussi soudaine qu'on l'a cru pendant bien longtemps ; même dans les temps où elle semblait presque rompue, d'autres mérites empêchent de la regretter ; on n'écrirait plus maintenant ce que l'on peut lire dans des ouvrages généraux qui ont une vingtaine d'années : « La Renaissance est un réveil de la civilisation. »

Est-il un plus parfait éloge du moyen âge que celui-ci : « L'art du moyen âge, si original et si vivant, avec les merveilles de l'architecture romane et de l'architecture gothique, avec son peuple de statues, tour à tour si majestueusement travaillées, tour à tour pleines de force brutale, de verve ou d'ironie, qualités qui éclatent à un si haut point dans l'œuvre trop méconnue de nos grands sculpteurs français du XIIIe et du XIVe siècle, ou encore cette ornementation si pittoresque et si profondément nationale, empruntée à la flore ou à la faune de chaque province [1]... »

C'en est assez pour voir combien une pareille critique a le caractère de la liberté, répudie les traditions académiques : si franche, si bien informée, si accessible à toutes les impressions de l'art sous chacune de ses formes, soucieuse — et jusqu'au scrupule — de tout savoir, de tout comprendre, unique, tout au moins chez nous, par l'ampleur tout ensemble et la minutie des informations, la mieux faite pour s'appliquer à l'histoire des beaux-arts, parce qu'elle est tout l'opposé de la critique professorale, de la critique à « doctrines », de la haïssable critique de ces pédants qui se croient des maîtres parce qu'ils sont des magisters. Ceux-là reviennent sans relâche sur l'obligation d'enfoncer les idées dans l'esprit comme on frappe des pieux dans un bas-fond : il faut composer des préfaces à grandes tirades, lâcher, à travers les espaces vagues des considérations pompeuses, ces feux d'artifices de phrases que les badauds vont applaudir

1. Introd., p. 40.

aux cours publics ; il faut concasser force textes, en les faussant, amonceler beaucoup d'opinions quelconques, mais toutes également pesantes, les imposer à tour de bras ou les déverser lourdement sur la tête de ses lecteurs; pendant que l'historien sincère, qui besogne sans tant de fracas, étudie avec zèle, cherche sans idée préconçue ni plan fait d'avance, ni symbole dogmatique, et sait, peu à peu, par des touches pittoresques, des preuves choisies, la variété des faits et



LA PLANÈTE MERCURE, PAR LE PÉRUGIN
(« Cambio » de Pérouse)

la bonne foi des aveux, faire naître chez le lecteur expérimenté l'opinion qu'il s'est formée lui-même, et, le menant par le chemin qu'il a su lui aplanir, lui éviter le déplaisir de se voir morigéné.

Pour cette manière d'écrire l'histoire, le style ne saurait garder une trop grande importance. Et ce fut, tout dernièrement, une fête pour les historiens de l'Italie quand ils virent ces pages de M. Müntz sur Léonard de Vinci, plus libres peut-être que beaucoup d'autres, et, si je puis dire, plus heureuses, plus allègres. On aime à penser que, sachant tout, ou à peu près, M. Müntz s'accordera désormais de jouir plus librement de son savoir ; on sent qu'il s'achemine

vers cette perfection que permet la grande science des beaux-arts : être devant une œuvre sans rien voir qu'elle seule, sans plus songer à prendre des notes sur son impression, sentir comme un simple et pouvoir, parce que le sentiment vient d'une intelligence puissante et affinée, le rendre ensuite dans toute la beauté sentie.

Pourquoi la Renaissance s'est enracinée en Italie et comment elle est devenue l'un des plus puissants éléments de l'unité dans cet amas de cités sans lien véritable, on ne saurait mieux le comprendre qu'en suivant, à travers toutes les régions de la Péninsule, le progrès, ou, si l'on aime mieux, l'évolution des beaux-arts. L'infatigable érudition de M. Eugène Müntz est ici le plus sûr des guides, et c'est une de ses idées les plus heureuses que cette succession de chapitres consacrés aux diverses provinces, je serais presque tenté de dire aux diverses peuplades, réunies sous le nom d'Italie. On voit combien, dans les époques primitives, l'individualité locale était puissante, et l'on surprend, à chaque effort nouveau vers un commun idéal, un mouvement vers l'unité et l'effacement d'un caractère original, pour compenser. C'est la Renaissance qui a donné à l'Italie la pleine conscience d'elle-même, au point de vue intellectuel ; et les cités italiennes, l'art italien ont payé ce bienfait en abdiquant leur vertu propre ; l'uniformité dans le goût, la monotonie des méthodes, étaient au bout de ce chemin vers un état plus cohérent.

Les fondements mêmes de l'organisation primitive, au sortir du moyen âge, semblaient préparer les États de l'Italie à recevoir ou à ranimer plus facilement la culture antique. Dans quel milieu social les fédérations antiques pouvaient-elles mieux se comprendre? Et, durant cette période initiale de la Renaissance, l'individu se trouvait contraint d'accumuler ce trésor de forces qu'il dépensera, qu'il gaspillera dans les deux époques suivantes ; enfermé dans un champ d'action très restreint, l'homme, le citoyen, artisan de l'art ou des lettres, se replie sur lui-même, son énergie intime augmente, et en même temps l'expansion en est contenue par ses pairs, qui l'entourent et qui le jugent. Il y a des lois, des sanctions et des règles. Ensuite arrivent les années, d'abord fécondes, puis confuses, du dérèglement, des luttes qui bouleversent l'ordre moral et l'ordre social de fond en comble; l'incertitude est dans toute cette société qui se désagrège. Alors, l'individu compte seul, et il ne doit compter aussi que sur lui-même ou sur d'autres individus puissants et résolus. Le fruit naturel d'une telle situation, c'est le mécénat ; et

non plus seulement cette pléiade de Mécènes libéraux, presque tout voisins encore de l'artiste par les mœurs et les sympathies, mais la race des tyranneaux avides de toute jouissance. La richesse, qui était grande alors en Italie, favorise l'éclosion de ces plantes vénéneuses : Machiavel disait que le prince, s'il est vicieux, doit au moins « réunir autour de soi toutes sortes de voluptés[1] ». Les artistes sont devenus les fournisseurs de ces sybarites.

Il n'est cependant point permis, même lorsqu'on songe aux vices de la décadence, de regretter que l'Italie ait pris ce chemin. Tout à l'opposé des nations de race celtique et germanique, l'Italie était usée dans ses formules d'art, à la fin du moyen âge. Les historiens les moins portés à l'admiration pour la Renaissance, M. John Ruskin, par exemple[2], marqueront le réveil de l'art au moment où Nicolas de Pise manie le ciseau, c'est-à-dire quand apparaît le précurseur le plus pénétré de la discipline antique, le plus enclin à s'inspirer des modèles gréco-romains ; sculpteur plus roman que gothique, figure d'initiateur, qui s'essaie, dès le milieu du XIIIe siècle, à ces tentatives qui, deux siècles plus tard, deviendront des systèmes. Non seulement la Renaissance donnait à l'Italie la pleine conscience d'elle-même, ainsi qu'on l'a justement affirmé, mais il n'est pas moins vrai de dire que, cette conscience, l'Italie ne la trouva que dans la Renaissance ; tout ce qui reste d'excellent dans les périodes suivantes procède de là et se montre excellent dans la mesure même où il en procède : les parties d'artiste admirable que conservait un Tiepolo, par exemple, sont celles d'un maître instruit encore par la Renaissance, pareil encore aux peintres de la Renaissance.

Il est heureux pour l'Italie qu'elle ait épuré le naturalisme, où elle tâtonnait en vain et s'embourbait à la fin du moyen âge : elle sombrait dans le vulgaire. Tandis que notre art de France est d'autant plus imprégné de poésie qu'il se tient plus près de la nature, l'Italie avait besoin de s'affiner et de se développer au contact des traditions anciennes ; les exemples lui étaient impérieusement nécessaires, au rebours de notre pays, où les artistes trop érudits ne firent jamais rien qui vaille. L'Italie voulait par essence un art à effet. Jusque dans les ouvrages des beaux-arts qui semblent appeler le plus nécessairement la sobriété, l'Italien cherche le décor ; il ne faut pas aller plus loin que devant les armures du Musée d'artillerie pour éprouver la différence des deux races. Ceci donné, rien ne pouvait être plus

1. Cité par M. Müntz, I, 4.

2. V. *Val d'Arno*, ch. Ier et surtout p. 19 et sq. Éd. George Allen, 1890.

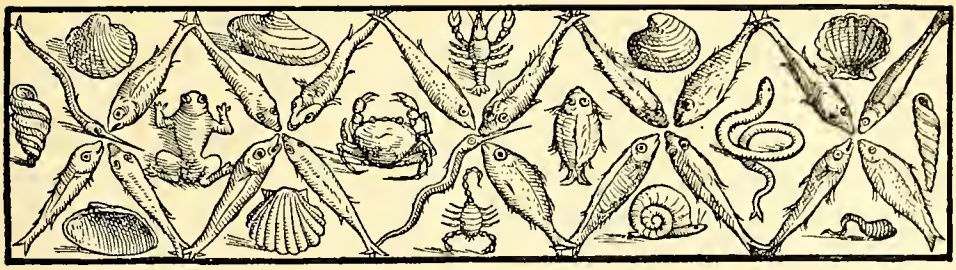
utile à l'Italie que de trouver des modèles à la fois conformes à la tendance de son génie, encore indécis dans les œuvres, mais très défini dans les tendances; rien aussi n'était plus heureux pour elle que de rencontrer ces modèles, vénérables et parfaits dans leur genre, que les civilisations antiques lui offraient.

Aussi, ce peuple intelligent, souple, délié parmi tous les autres, éprouva, dès l'aurore même de la Renaissance, cette allégresse universelle qui marque chez les nations le moment de leur apogée. L'Italie se sentait renaître dans un air nouveau, si bien fait pour elle, si enivrant et si subtil, qu'elle s'étonnait d'avoir pu vivre au milieu d'une autre atmosphère.

La France, avec l'esprit d'imitation et de sympathie pour l'étranger qui la saisit souvent et l'égare presque toujours, devait suivre, plus tardivement, cette réaction contre l'art franco-germanique. Elle s'y perdit trop longtemps; ce qu'il y a de meilleur dans notre Renaissance provient du fonds gothique ou roman. Les monuments mêmes de la Provence, du Languedoc, dans leurs parties capitales, ne portent pas une autre empreinte que celle de la race française. Et c'est ainsi que la Renaissance italienne n'est pour nous que le plus splendide objet de musée. Nos traditions sont ailleurs, et il n'est pas moins étrange de nous rattacher aux Primitifs italiens qu'aux basses époques de la Renaissance ultramontaine. Mais, sans M. Müntz qui, dès ses premières études, s'attachait à des points de vue que l'on peut discuter, mais point ignorer, les échanges des deux pays, dès leurs phases originelles, nous seraient mal connus.

PIERRE GAUTHIEZ

(*La suite prochainement*)



LE PLAT DE SAINT-PORCHAIRE

DU MUSÉE DU LOUVRE

Quelques amis ont bien voulu me demander mon sentiment sur le fragment de poterie récemment acheté par le Louvre et sur la notice que M. Gaston Migeon vient de lui consacrer dans la *Gazette*.

Franchement, je suis un peu embarrassé. Enfoncer les portes ouvertes n'est pas de mon goût ; on y perd son temps. Et puis, j'aime passionnément le Louvre, ce qui fait que j'hésite à me battre avec lui pour une affaire qui n'en vaut vraiment pas la peine. D'ailleurs, si le rôle de polémiste ne me va guère, il ne me paraît pas lui convenir davantage ; je ne vois pas le Louvre descendant dans la mêlée, se battant à tort et à travers pour amuser la galerie et faire parler de lui. Sa mission est plus haute et plus sereine : il parle peu, ne risque jamais un coup de fusil, ménage sa poudre et ses hommes. Ce n'est pas un tirailleur, c'est l'état-major.

Et pourtant l'hypothèse que l'on vient de lancer est tellement insoutenable, tellement dénuée, je ne dis pas de preuves, — il n'y en a point, — mais de vraisemblance, qu'il importe de lui couper les ailes au plus tôt.

M. Migeon est jeune ; il a eu la bonne fortune de rencontrer en voyage un fragment de faïence ; la pièce a son intérêt, bien qu'elle ne nous apprenne rien de nouveau, puisque nous connaissons une quinzaine d'échantillons de la même fabrique, du même temps, présentant la même particularité, et qui ont l'avantage sur celui

du Louvre d'être complets. L'auteur de la découverte s'est *emballé*, comme on dit; n'est-ce pas tout naturel? qui de nous, dans sa jeunesse, n'a pas cédé aux mêmes enthousiasmes pour les découvertes de la veille? C'est l'éternelle histoire de l'amoureux : sa première conquête est toujours idéale ; elle ne ressemble à aucune autre ; on lui prête toutes les qualités, toutes les supériorités imaginables, jusqu'au jour où l'on passe à la seconde. Et le jeune conquérant s'est dit, tout d'abord : « Quel nom donner à l'objet aimé? Saint-Porchaire court les rues; si nous prenions *Faïence des Valois ?* Le titre est bien fait, un peu tapageur; va donc pour les *Valois.* » Puis, de fil en aiguille, toujours absorbé dans la contemplation de l'adorée, sans regarder ni à droite ni à gauche, de peur de l'offenser par des comparaisons injurieuses, il l'a interrogée sur son passé, comme dans la chanson :

Dis-moi ton histoire,
Mais laisse-moi croire
Que tu n'as aimé que moi.

Elle lui a montré les reptiles et les rainettes de sa robe et, tout à coup, se frappant le front, il est tombé à ses genoux en s'écriant : « Palissy est ton père! »

Et voilà pourquoi M. Migeon a fait graver la chère image, en inscrivant au bas, sans hésitation : *Fragment d'un plat de Bernard Palissy* (*Musée du Louvre*).

L'aventure a son prix; malheureusement la critique est sans entrailles, il lui faut des preuves.

M. Migeon a-t-il lu, par hasard, les études que j'ai publiées, depuis bientôt dix ans, sur Saint-Porchaire? Dans le doute, je me permettrai de lui apprendre que, grâce au concours de mes amis poitevins, j'ai pu reconstituer authentiquement l'atelier depuis 1478 jusqu'en 1596. Dès lors, ne semble-t-il pas un peu téméraire de baptiser du nom des Valois les produits d'un atelier dont on connaît l'existence depuis Louis XI? D'ailleurs, puisqu'on disait *faïences de Saint-Porchaire* au XVIe siècle, pourquoi parler autrement aujourd'hui? Le Nevers s'appelle-t-il faïence des Gonzague, le Caffagiolo faïence des Médicis, le Sèvres porcelaine de Louis XV?

Je sais bien que Saint-Porchaire gêne un peu mon contradicteur, et qu'il ne serait pas éloigné de le jeter par-dessus bord : « Je ne veux pas m'attacher, dit-il, à discuter le lieu d'origine de ce genre de céramique. » Mais pardon, Saint-Porchaire n'est plus à discuter ;

il a fait ses preuves et passé ses examens, il est reçu. On sait aujourd'hui qu'il a duré *plus d'un siècle* au moins, fabriquant à la fois de la poterie courante et de la poterie de grand luxe, cité dans les *Guides* et chanté par les poètes contemporains. On sait que les la Trémoïlle conservaient à Thouars, dans leur cabinet de curiosités, parmi d'autres raretés précieuses, deux *coupes* dont une existe encore, et deux *salières de Saint-Porchaire*. On sait encore que les Montmorency-Laval, seigneurs du lieu, possédaient au moins quatre pièces de la même famille, qui ont survécu, qui portent leur blason avec une brisure antérieure à 1528, et qu'on peut voir tous les jours. Ces vérités désormais acquises, je les ai démontrées, non pas sur des hypothèses et des probabilités, des *peut-être*, des *je crois que* et des *on peut admettre*, mais sur des documents d'archives authentiques et irréfutables. Ne me demandez pas de les citer encore; il ont été produits et reproduits à satiété[1].

Quant à Palissy, je conviens que je n'en ai pas parlé; l'idée de lui attribuer une fabrication aussi éloignée de la sienne ne me serait jamais venue à l'esprit, pas plus qu'elle n'avait hanté le cerveau de Fillon, d'Eugène Piot, d'André Pottier, de Labarte, de La Borde, de Brongniart, de Salvetat, de tous ceux, enfin, qui se sont occupés de la question. Style, date, forme, technique, matière, émail, tout est différent. On prétend que le revers d'émail jaspé « équivaut à une signature »; mais ce même revers se retrouve dans les faïences si connues de la Saintonge, qui n'ont rien de commun avec Palissy[2]. Le moulage des animaux sur nature n'est pas davantage une des spécialités du maître; bien avant lui, le *Songe de Polyphile*, imprimé à Venise en 1499, parle en plusieurs endroits de fontaines décorées de « lézards et couleuvres moulés sur le naturel ». Le procédé était même tellement répandu, qu'un traité manuscrit du XVIe siècle le détaille tout au long[3].

Mais à quoi bon insister sur une fabrication imaginaire à laquelle Palissy lui-même ne fait pas la plus petite allusion? Né en 1510, il n'a pas pu fabriquer des poteries antérieures à 1528; s'il n'a pas fabriqué les premières, il n'a pas davantage fabriqué les suivantes; un atelier de ce genre, qui suppose un matériel assez coûteux, ne

1. *Inventaire de François de la Trémoïlle*, 1887. — *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1888. — *Revue Saintongeaise et Poitevine*, pass. — Journal *L'Art* et *Journal des Arts*. — *Catalogue Spitzer*. — *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1895, etc.

2. Voir Benjamin Fillon, p. 132.

3. Voir dans Willemin, pl. 289.

s'improvise pas du jour au lendemain, surtout quand on est sans ressources. D'ailleurs, on ne voit pas bien Palissy faisant, ou plutôt contrefaisant les matrices employées par Saint-Porchaire; car les dessins du plat du Louvre sont exactement les mêmes, notamment le fond à carrelages avec monogramme du Christ, qui se retrouve identiquement dans la salière d'Yvon.

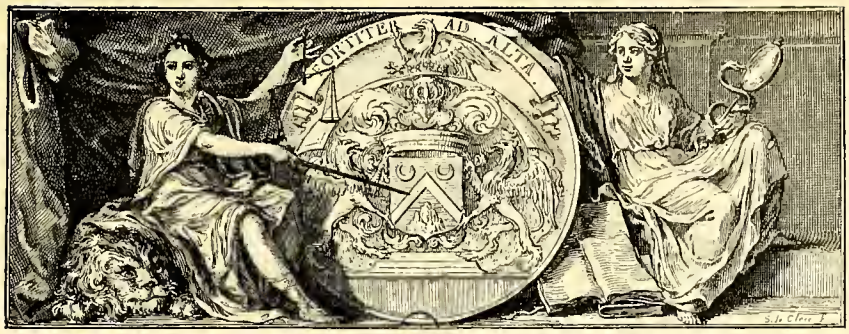
Non, maître Bernard n'a rien à voir en tout ceci : le fragment du Louvre, précieux d'ailleurs pour son importance, est un échantillon comme on en connaît beaucoup d'autres [1], décorés de *bestiaux* en relief. Il est travaillé d'une main qui paraît un peu vieillie; la terre, incomplètement triturée, s'exfolie aisément; en somme, il a tous les caractères de la dernière période, celle où l'atelier de Saint-Porchaire, sentant sa clientèle lui échapper par suite de la concurrence de Palissy, cherche à rajeunir les anciens types en empruntant au maître à la mode ses décorations favorites.

En d'autres termes, ce n'est point Palissy qui s'avise, tout à coup, de fabriquer des poteries façon Saint-Porchaire et les décore de reptiles; c'est le maître de Saint-Porchaire qui, pour suivre le goût du jour, ajoute des reptiles sur les produits de sa fabrication habituelle.

Laissons donc, s'il vous plaît, nos deux artistes chacun dans sa chacunière, et appelons nos poteries — tout bonnement et sans malice — poteries de *Saint-Porchaire*, comme on les appelait au XVIe siècle; nous serons sûrs de ne pas nous tromper.

EDMOND BONNAFFÉ

1. Indépendamment des nombreuses pièces connues qu'on peut voir dans le catalogue Delange, M. Barbaud, de Niort, a découvert, dans les ruines du château de Bressuire, un petit fragment de plat de Saint-Porchaire, avec une rainette.



UN NOUVEAU MUSÉE AU LOUVRE

Si les idées justes sont souvent longues à aboutir, il arrive fatalement un jour où elles finissent par être adoptées. Telle question qui semblait enterrée à tout jamais est reprise inopinément, et, les circonstances aidant, se dégage des brouillards de la théorie pour entrer dans la voie de la réalisation pratique. Nous ne saurions en présenter un meilleur exemple que celui qui nous est donné en ce moment par le Musée du Louvre. Il y a près de vingt ans, notre excellent ami M. Bonnaffé proposait ici même[1] la création, dans les salles de notre palais national, d'un musée destiné à rassembler les plus beaux spécimens de l'ameublement français, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à l'époque du premier Empire. Les éléments principaux de ce nouveau musée devaient être empruntés aux pièces provenant des Tuileries et du palais de Saint-Cloud et déposées, depuis 1870, dans les salles du Louvre. M. Bonnaffé proposait d'y joindre une partie des richesses artistiques comprises dans l'ameublement des différents ministères, ainsi que celles qui sont aliénées chaque jour par le Domaine, malgré les réclamations incessantes des amateurs. Cet ensemble, disposé dans une série de salles spéciales, devait former un musée consacré à la glorification de l'art décoratif français, qui s'est élevé jusqu'à une perfection inimitable, sans qu'on

1. Un Musée a créer. (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1877.)

puisse cependant en étudier les diverses évolutions, dans aucun de nos établissements publics à Paris.

Le projet de M. Bonnaffé, bien que présenté sous la forme séduisante qui lui est habituelle, excita vivement l'intérêt des curieux, qui reconnurent la justesse de ses aperçus; mais l'Administration des Beaux-arts, à laquelle manquaient les moyens d'action et qui était d'ailleurs mal préparée pour ajouter cette entreprise à tant d'autres qu'elle n'avait pas toujours les ressources suffisantes pour mener à bien, se déroba et n'essaya pas de s'associer à ce mouvement de l'opinion. L'idée fut cependant réalisée dans une certaine mesure par la Direction des Bâtiments civils, qui fit aménager, dans la cour du Garde-Meuble, deux grandes salles, où sont exposés les plus beaux meubles conservés dans ses magasins, avec d'autres tirés des châteaux de l'ancienne liste civile. Quoique bien incomplet, et composé de spécimens parfois discutables, ce petit musée rend chaque jour les plus grands services aux industriels et aux amateurs, qui s'y forment le goût et y trouvent des modèles d'ordonnance et d'exécution que notre époque ne produit plus. En même temps, l'Union centrale des Arts décoratifs a également jeté les bases d'une collection plus technique des phases successives du mobilier français, destinée à s'accroître avec son œuvre, et où l'on trouve, à défaut des pièces hors ligne qui ne sont abordables qu'aux millionnaires seuls, un choix remarquable de sculptures décoratives et d'objets d'ameublement datant des deux derniers siècles. Cette collection, installée provisoirement au Palais de l'industrie, dans des galeries trop étroites, exposées tour à tour à la pluie et à la neige, au froid ainsi qu'aux chaleurs intenses de l'été, n'a pu jusqu'ici être aussi utile qu'on était en droit de l'attendre. Elle a fait beaucoup cependant pour l'éducation artistique du public. Il faut espérer que prochainement l'Union centrale sera mise en possession d'un local où elle pourra exposer convenablement les richesses qu'elle a réunies. Le gouvernement lui a longtemps promis les constructions de l'ancien palais de la Cour des Comptes, au quai d'Orsay; il lui propose maintenant le pavillon de Marsan, aux Tuileries, sous la condition de l'aménager pour y établir le Musée des Arts décoratifs que toutes les grandes villes possèdent, à l'exception de Paris. De ces combinaisons successives, la plus rapide sera la meilleure, et on a peine à comprendre comment ces négociations ont pu se poursuivre pendant quinze années, alors qu'il s'agissait d'un intérêt aussi primordial pour l'industrie française. Nous ajouterons que la Société de l'Union centrale ne poursuit qu'un but

d'utilité publique et qu'elle disparaîtra après l'achèvement de son

VASE EN PORCELAINE DURE DE SÈVRES, DÉCORÉ PAR BOIZET ET THOMIRE
(Époque de Louis XVI. — Mobilier du Ministère de l'Intérieur)

œuvre, en faisant la remise à l'État de tout ce qu'elle aura recueilli. Rationnellement, c'est donc dans son musée qu'auraient dû être concentrées les richesses que l'État possède en ce genre, mais son exis-

tence indépendante lui interdisait de compter sur l'appui des administrations publiques pour réaliser cette création. Il nous semble toutefois que cette mesure est trop nécessaire pour ne pas aboutir, à un moment donné.

Voilà qu'à son tour le Musée du Louvre songe à reprendre le projet proposé par M. Bonnaffé et qu'il se décide à placer dans ses salles, auprès des pièces exceptionnelles apportées en 1870 du château de Saint-Cloud pour les préserver du pillage et de l'incendie, les plus beaux meubles déposés dans les administrations publiques, où ils sont invisibles au public. Avec son activité persistante et sa science persuasive, le conservateur des collections du moyen âge et de la Renaissance, M. Molinier, a su convaincre la Direction des Beaux-arts de l'utilité de cette création, et il a déjà reçu des ministères plusieurs pièces hors ligne, qui font espérer que bientôt tous les meubles les plus rares appartenant à l'État seront réunis au Louvre.

Il y a longtemps que cette réintégration s'imposait, et, décrétée plus tôt, elle eût sauvé bien des trésors qui ont disparu sans laisser de traces, par suite de la négligence avec laquelle on les traitait. Ce qui reste n'est guère mieux respecté, le service du matériel des ministères étant dévolu le plus souvent à des employés qui, malgré toute leur bonne volonté, ne connaissent pas les œuvres d'art et qui se préoccupent avant tout des besognes courantes de l'administration intérieure. Aussi voit-on les bronzes les plus précieusement ciselés être redorés à la pile pour ne pas faire disparate avec les pendules et les meubles aux ors brillants achetés chez des fabricants de deuxième ordre, les tablettes des plus beaux bureaux de Boulle et de Cressent trouées pour laisser passer des cordons acoustiques, des girandoles de bronze et d'albâtre, dans les branches desquelles on a placé des cornets de verre dépoli pour l'éclairage électrique. Ajoutons à ces causes de destruction les goûts plus ou moins différents des nombreux ministres qui se sont succédé dans ces dernières années, et on sera surpris qu'il subsiste encore une partie du mobilier qui fut donné sous la première République aux grandes administrations. Il y a des meubles qui ont la vie dure.

Lorsque les différents ministères s'établirent à Paris, à la suite du roi et de l'Assemblée législative (1789), il fallut meubler ces nouveaux pouvoirs publics et on affecta à cet usage une partie de l'ameublement des anciennes administrations de Versailles. En même temps, on organisait dans la capitale d'autres grands établissements politiques, et les divers comités de l'Assemblée réclamaient un matériel que les Tui-

leries démeublées ne pouvaient leur fournir. Le Garde-meuble fut chargé de répondre à ces besoins, mais il ne délivra que des objets de peu de valeur. L'attention de l'Assemblée nationale avait été attirée sur l'immense amas de richesses de toute sorte que possédaient le Garde-meuble et le palais de Versailles, ainsi que les autres châteaux royaux, le Garde-meuble de Paris et le dépôt des Menus-Plaisirs. Elle chargea une commission d'inventorier les objets mobiliers appartenant à l'État qui se trouvaient dorénavant sans emploi. Peu de temps après, commençait la vente des meubles de Versailles et du Garde-meuble. Le baron Davillier[1] a raconté les lamentables péri-

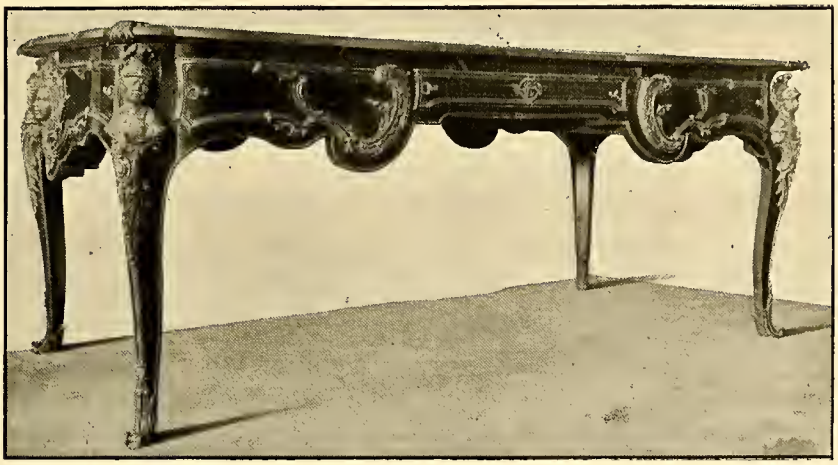


TABLE ORNÉE DE CUIVRE CISELÉ, EXÉCUTÉE PAR C. CRESSENT
(Époque Louis XV. — Mobilier du Palais de l'Élysée)

péties de cette opération, qui dura près de deux ans (1793-1794), et dont les 17,000 numéros, payés en assignats par les acquéreurs, ne produisirent qu'une somme dérisoirement inférieure à leur valeur réelle.

L'Assemblée nationale n'avait cependant pas oublié les intérêts de l'art et elle avait constitué une Commission du Musée central des Arts, chargée de préparer l'ouverture du Muséum français au Louvre, et de réserver les chefs-d'œuvre qui seraient susceptibles d'enrichir cette galerie en formation. C'était, en somme, la suite d'un projet adopté depuis le règne de Louis XV, et que le comte d'Angiviller était sur le point de réaliser quand éclata la Révolution. La commis-

1. Baron Ch. Davillier, *Vente du mobilier du château de Versailles, pendant la Terreur* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1877).

sion avait fait excepter de l'aliénation la plupart des beaux meubles des résidences royales; elle y avait joint les pièces exquises ciselées par Gouthière, que le roi s'était fait adjuger à la vente du duc d'Aumont, pour accompagner les toiles des maîtres de l'Italie ou des Pays-Bas qui étaient restés jusqu'alors en dépôt dans les magasins de la Surintendance, à Versailles, donnant en cela la preuve d'un goût que les organisateurs de nos galeries actuelles de peinture ont oublié. Rien, en effet, n'accompagne mieux un panneau peint qu'un meuble de Boulle, une console de bois doré ou une pièce de bronze ciselé, dont les tons chauds rompent l'aspect par trop uniforme des toiles rangées côte à côte, sans repos pour l'œil. Toutefois, faute d'hommes compétents, la Commission du Musée central des Arts ne se montra pas, le plus souvent, à la hauteur de sa tâche, et elle fut remplacée par la Commission temporaire des Arts, dont les membres, choisis en majorité parmi des savants et des littérateurs, étaient encore plus étrangers aux principes de l'art. M. Courajod[1] a raconté, dans son beau travail sur le Musée des Monuments français, le défaut de connaissances pratiques qu'offrait cette commission et les motifs puérils qui guidaient parfois ses décisions.

Lors de son ouverture, la galerie du Muséum exposait une partie des pièces choisies par la Commission des arts, mais quelques années après, arrivaient à Paris les dépouilles des pays conquis, et ces œuvres durent céder la place aux tableaux et aux statues rapportés d'Italie, de Flandre et d'Allemagne, pour être enfouies dans les magasins du Garde-Meuble ou dispersées dans les châteaux.

Un coup également terrible avait été porté à nos richesses mobilières par la création d'un comité national d'approvisionnements et d'aliénation, qui vendait et expédiait à l'étranger les délicates porcelaines de Sèvres, les meubles et les ciselures les plus rares, pour les échanger contre les matières premières nécessaires à la fabrication des armes ou à l'entretien des soldats. Il est facile d'imaginer les détournements auxquels de semblables négociations devaient donner lieu. Au reste, pendant presque toute sa durée, le Directoire battit monnaie avec les ressources mobilières tirées des anciens châteaux; il les donnait en paiement aux fournisseurs, et on les mit en loterie, avec des hôtels confisqués sur les émigrés, concurremment avec du linge et des bouteilles de vin.

On comprend qu'après tous ces prélèvements, notre dépôt public

1. Courajod, *Le Journal d'Alexandre Lenoir*, t. Ier.

fût singulièrement épuisé. Il y restait cependant de quoi garnir les appartements du Luxembourg qu'habitaient les Directeurs, et les ministres y trouvèrent le mobilier dont ils avaient besoin pour leur usage. Quelques-uns furent assez heureux pour y joindre des bureaux qui avaient appartenu aux anciens ministres des règnes de Louis XIV et de Louis XV, ou pour se faire attribuer des pièces précieusement exécutées. Le plus favorisé de tous fut le Ministère de la Marine, qui, partageant avec le Garde-Meuble l'hôtel de la place de la Concorde, était plus à même de désigner ceux des meubles qui lui convenaient, en attendant qu'il eût obtenu la translation du Garde-Meuble dans les bâtiments des Menus-Plaisirs, pour étendre les services de son administration.

Les journaux du Garde-meuble conservés aux Archives nationales contiennent une longue liste des objets livrés aux administrations publiques pour leurs services et pour l'ameublement des fonctionnaires qui les dirigeaient. Ils constituent une sorte d'histoire vivante de ces temps troublés, en énumérant la sortie des pièces demandées par les puissants du jour et leur rentrée après une chute rapide. Quoi de plus inattendu que de voir l'accusateur public, Fouquier-Tinville, installé dans un appartement meublé de commodes en bois de rose et de sièges en tapisserie de Beauvais, tirés du petit Trianon, propriété de Marie-Antoinette dont il demandait la tête au Tribunal criminel. Les directeurs des comités institués par la Convention réquisitionnèrent également un certain nombre d'objets mobiliers, dont les uns rentrèrent au Garde-Meuble, et les autres accompagnèrent les services nationaux lorsqu'ils furent définitivement constitués.

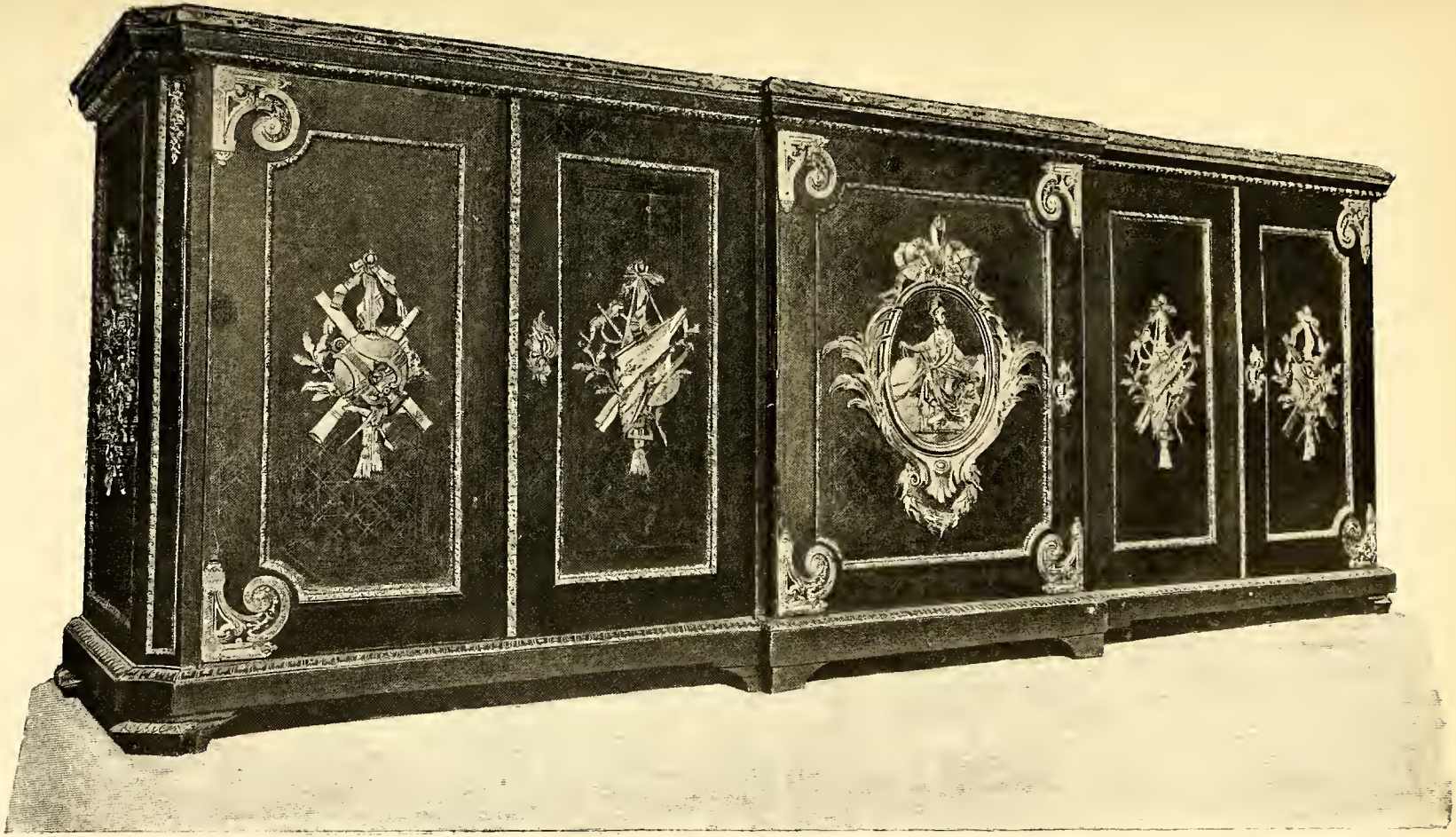
Parmi les meubles de toute sorte qui avaient été délivrés aux ministères, il en est qu'il faut renoncer à trouver, par suite de leur description insuffisante ou du peu d'intérêt artistique qu'ils présentaient. A quoi servirait-il, en effet, de reconnaître les lits, les sièges et les pièces d'usage domestique énumérés dans les registres du Garde-meuble ? Il est d'autres articles qui mériteraient, au contraire, des recherches sérieuses, et si, trop souvent, on doit constater la disparition de grandes pièces, on est parfois étonné, par contre, de les voir remplacées par d'autres tout aussi riches, que les listes d'envoi ne mentionnent pas. On comprend facilement à quelles longues investigations il serait nécessaire de se livrer, pour dresser ce tableau comparatif, qui présenterait l'histoire navrante de l'indifférence avec laquelle ces belles œuvres ont été traitées. Il nous semble plus utile

de quitter le triste sujet des regrets rétrospectifs, pour énumérer les pièces hors ligne que possèdent encore les ministères, malgré toutes les dilapidations et l'incurie dont leurs ameublements ont été victimes.

Deux délicieuses commodes formant pendant et décorées de tableaux de fleurs en marqueterie, avec des appliques de bronze ciselé, qui portent le nom de notre grand ébéniste Riesener, sont placées dans une chambre à coucher du Ministère de l'Intérieur. Auprès d'elles est une console demi-circulaire, en bois doré de style Louis XVI et d'une richesse exceptionnelle. On trouve dans les mêmes salons des vases de porcelaine montés en bronze, dont les plus importants sont deux réductions des grands vases des musées du Louvre et de Florence, décorés de bas-reliefs en biscuit, représentant l'histoire de Diane et d'Apollon d'après Boizot. Comme le grand vase du Louvre, ces deux réductions sont enrichies d'une monture en cuivre doré, merveille de ciselure, exécutée par Thomire. C'est l'un des premiers essais de la porcelaine dure à Sèvres et ils avaient été commandés pour les appartements de la reine à Saint-Cloud[1]. La commission d'aliénation les avait réservés comme des objets précieux susceptibles d'être échangés contre des matières premières ; ils ont heureusement échappé à cette destination.

Plus nombreuses sont les richesses conservées dans les appartements du Ministère de la Marine. Le cabinet du ministre contient trois bureaux ; on ne saurait auquel accorder la préférence, si on les soumettait à un concours. Le plus important, revêtu d'une incrustation d'écaille sur fond de cuivre (contre-partie), a servi, suivant la tradition, au grand ministre Colbert ou à son fils, le marquis de Seignelay, qui lui avait succédé à la marine. Le pendant de cette grande œuvre de Boulle, en marqueterie (première partie), est conservé aux Archives nationales, dans le cabinet du directeur. La seconde table offre un des plus beaux spécimens de ces meubles que l'ébéniste du Régent, C. Cressent, ornait aux encoignures de gaines se terminant par des bustes de guerriers ou par des figures de femmes symbolisant soit les arts, soit les différents continents[2], avec des encadrements se détachant sur des lignes de bois d'amaranthe, et reposant sur un champ de bois de rose. Une autre table est ornée de cuivres de l'époque de Louis XV, appliqués avec autant de goût

1. Ces vases sont maintenant déposés au Musée du Louvre.
2. Cette table a été transportée récemment au palais de l'Élysée.



BUFFET EN BOIS DE ROSE DÉCORÉ DE CUIVRES CISELÉS, DESSINÉ PAR R.-M. SLODTZ

(XVIIIe siècle. — Mobilier du Ministère de la Marine)

que de profusion. Ces deux dernières pièces proviennent de l'ancien Palais Bourbon.

Plus inattendus encore sont deux grands buffets de bois de rose, qui garnissent la salle à manger. Le plus grand est divisé en cinq panneaux encadrés, au centre desquelles est un médaillon de cuivre représentant la *Géographie;* sur les quatre autres panneaux se détachent des trophées symbolisant la *Musique* et les *Sciences*. Le second buffet, qui fait vis-à-vis, n'offre que trois panneaux, dont la décoration répète celle de la grande armoire. La composition de ces meubles monumentaux (le plus grand mesure 3m50 de largeur sur 1m50 de hauteur) est due à Sébastien Slodtz[1], dessinateur du cabinet du roi. Nous ne connaissons aucun meuble de l'époque de Louis XV qui puisse l'emporter sur ces deux buffets, dont on regrette de voir les bronzes émoussés par l'affreux barbouillage qui leur a été récemment infligé. Le dessin original de cette œuvre existe au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.

De tous les établissements publics, le plus riche en mobilier est le Ministère de la Guerre. Jusqu'à ces derniers jours, il possédait une commode en marqueterie, signée par J.-H. Riesener, dont les cuivres exquis ne connaissent de rivaux que ceux des meubles d'Hamilton Palace, qui ont si vivement excité l'admiration des amateurs, lors de leur mise en vente, à Londres, en 1882[2]. Puis, dans le cabinet des aides-de-camp, on trouve une table ayant servi au ministre Croissy, et encore, chez plusieurs directeurs, d'autres bureaux de style Louis XV, ornés de beaux bronzes. Le plus remarquable est placé dans le cabinet du directeur de l'artillerie; il est en bois de rose, et à chaque angle se trouve une gaine de femme, dans le style de Cressent. Il est accompagné de son cartonnier, surmonté d'une figure de Diane et de deux groupes d'animaux, au milieu desquels se trouve un cadran en porcelaine moderne, qui enlève à cette pièce rare une partie de son aspect artistique, acte de vandalisme qu'il serait facile de réparer à peu de frais[3].

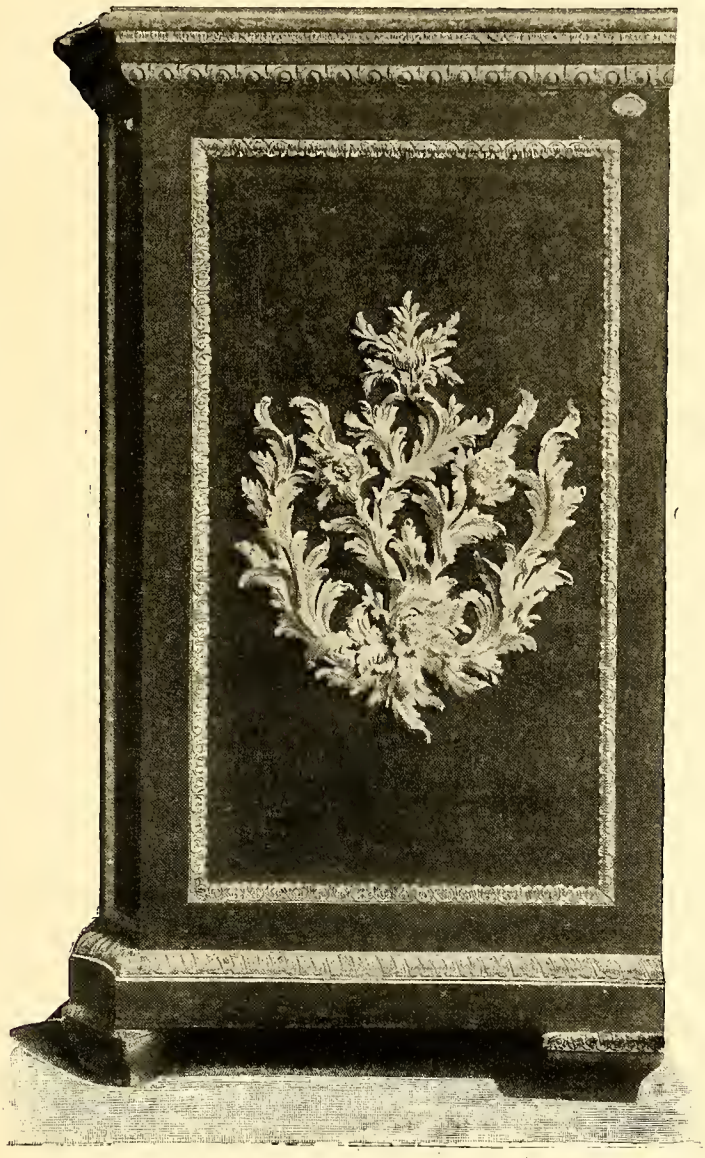
Moins favorisé dans la répartition des objets d'ameublement, le Ministère de la Justice ne peut montrer qu'un bureau de laque, décoré jusqu'à la profusion d'appliques de bronze ciselé du style rocaille le

1. Voir de Champeaux, *le Portefeuille des Arts décoratifs* (pl. 714, 717. Paris, Calavas), recueil dans lequel la plupart de ces beaux meubles ont été reproduits.

2. Ce meuble est aujourd'hui déposé au Musée du Louvre.

3. Voir de Champeaux, *le Portefeuille des Arts décoratifs* (1896).

plus tourmenté, placé dans le cabinet du Garde des sceaux, ainsi qu'une table de Riesener, qui est restée longtemps appuyée sur une béquille

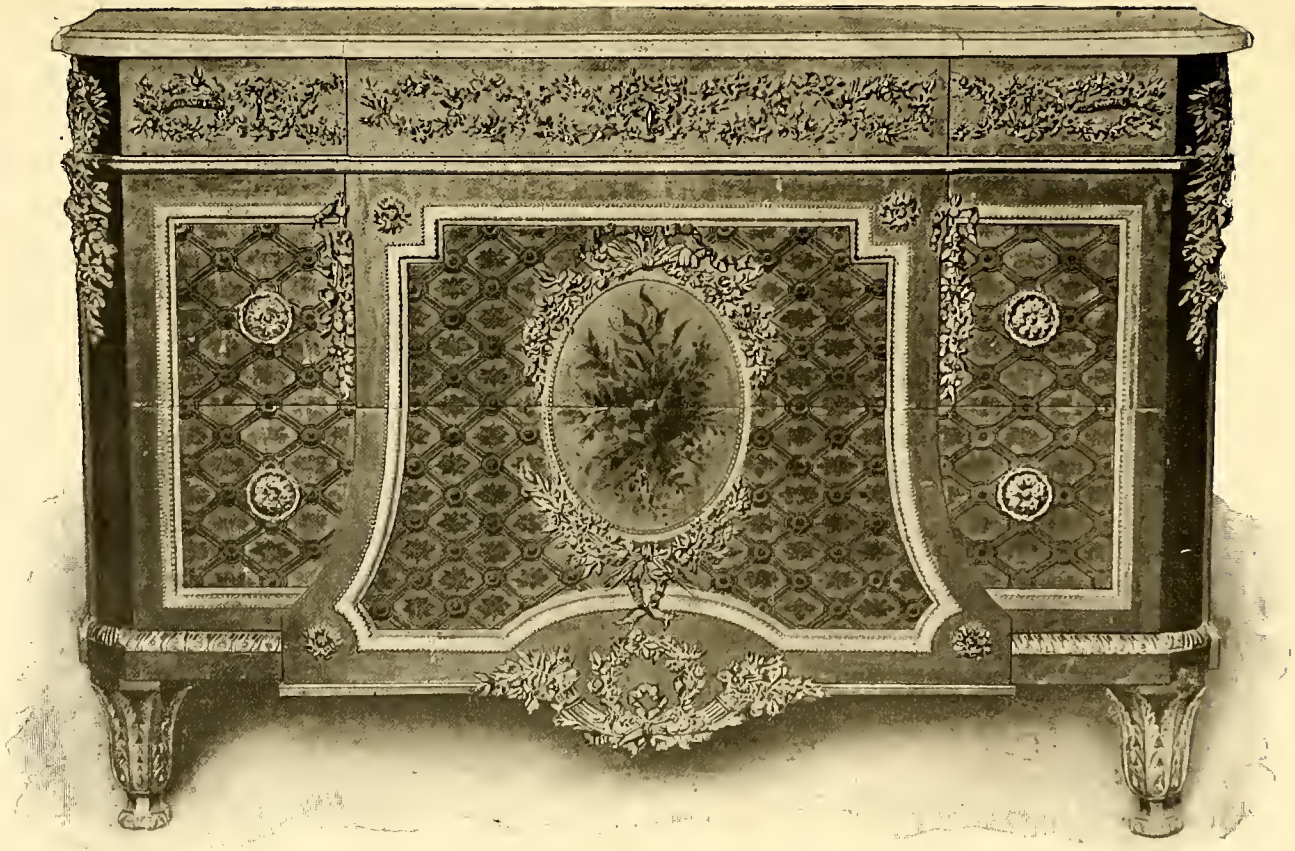


PANNEAU LATÉRAL D'UN BUFFET, DESSINÉ PAR R.-M. SLODTZ
(Mobilier du Ministère de la Marine)

de bois, jusqu'à ce qu'un amateur généreux, qui l'a fait reproduire, eût donné la somme nécessaire pour rétablir la jambe détachée à sa place primitive.

Au Ministère des Affaires étrangères, on a placé dans le cabinet du ministre un superbe bureau de bois de rose et d'amaranthe, somptueusement décoré d'appliques en cuivre ciselé de style Louis XV, que l'on croit avoir appartenu au duc de Choiseul. D'autres bureaux de même époque sont placés dans des cabinets de chefs de service. On trouve, dans les salons de réception, une commode de Riesener, qui mérite encore d'être citée après celle du Ministère de la Guerre, plusieurs petits bureaux bonheur-du-jour et des consoles d'ébène, avec des appliques de cuivre, et enfin un bureau à cylindre surmonté d'une bibliothèque, œuvre des Riesener, d'une composition pleine de goût. Nous signalerons aussi une grande pendule de cheminée en cuivre doré, dont le sujet bizarre représente des personnages en costume turc, et qui provient sans doute de l'un de ces salons orientaux si à la mode à la fin du XVIIIe siècle. Nous ne savons par suite de quelles vicissitudes cette pendule, qui se trouve décrite au nombre des objets mis en loterie sous la Révolution, a trouvé un refuge dans les bâtiments du quai d'Orsay.

Lors de l'Exposition de l'art du bois en 1883, le Ministère des Finances avait envoyé aux Champs-Élysées deux bureaux, l'un de grande dimension, qui est placé dans le cabinet du ministre, et l'autre de plus faible étendue, dans les appartements du premier étage. Ce sont, l'un et l'autre, de beaux meubles, sur lesquels sont appliqués des cuivres largement traités, comme les comprenaient les artistes de Louis XV. On a vu, à la même exposition, un serre-papiers et un grand casier d'acajou, sur lesquelles on retrouve les frises et les entrées de serrures dont se servait habituellement Riesener. Si nous avions suivi l'ordre chronologique, nous aurions déjà parlé d'une grande pendule, accompagnée de sa gaine en marqueterie, dont le fronton est surmonté d'une lampe antique de bronze. Une autre pendule Louis XV, en forme de vase à balustre et à cadran tournant, tout en cuivre doré, repose sur un piédestal carré à consoles et à petites plaques peintes sur métal. Un baromètre et un thermomètre en bois avec des ornements ciselés en métal datent des dernières années de Louis XV, où les architectes s'étudiaient déjà à imiter les monuments antiques. Nous ne quitterons pas les salons du ministère, sans parler des tapisseries de Beauvais qui garnissent les canapés et les bergères, et dont la fraîcheur de couleur est incomparable, bien que ces sièges soient un envoi récent du Garde-Meuble, et ne fassent pas partie, par conséquent, de l'ameublement spécial appartenant au Ministère des Finances.



COMMODE EN MARQUETERIE ORNÉE DE CUIVRES CISELÉS, PAR H. RIESENER

(Époque Louis XVI. — Mobilier du Ministère de la Guerre)

Avec les ministères, d'autres administrations avaient puisé également dans les dépôts nationaux, à l'époque de la Révolution, pour l'ameublement dont elles prétendaient avoir besoin. Les membres de la Commission des arts furent les premiers à réclamer pour les collections qu'ils avaient en garde; c'est ainsi que le Muséum du Jardin des Plantes fut mis en possession de tables, de bibliothèques, de vitrines et de commodes provenant du château de Brunoy et des confiscations faites sur les émigrés, qui depuis un siècle sont restées invisibles dans les appartements particuliers des directeurs. Leblond, bibliothécaire de la Mazarine, obtenait de son côté, en plus d'une collection de statues et de bustes de marbre et de bronze, des meubles, des lustres de Boulle et de Jacques Caffieri, et les deux commodes que l'on s'accorde à regarder comme les meilleures créations de l'ébénisterie de A.-C. Boulle, qui les a exécutées pour les appartements du roi ou pour ceux du grand dauphin, à Versailles. Quoique l'on puisse se demander à quel titre des commodes figurent dans une bibliothèque, il faut se féliciter que ce dépôt ait assuré leur conservation, tandis qu'en restant dans les garde-meubles, elles couraient le risque d'être vendues ou détruites. Que de trésors ne découvrirait-on pas encore si l'on faisait un récolement minutieux du mobilier de nos administrations ?

Aux Archives nationales, outre la table de Boulle dont nous avons déjà parlé, on trouverait, dans les cabinets des chefs de services, des bureaux à cylindre dus à J.-H. Riesener. Près de là, le directeur de l'Imprimerie nationale possède un superbe régulateur de C.-A. Boulle, que l'on croit provenir de l'hôtel de Toulouse et qu'il avait envoyé à l'exposition rétrospective du Trocadéro, en 1878. Le directeur de la Banque se sert, de son côté, d'un grand bureau de bois de rose à cylindre, de style Louis XV, l'un des premiers essais de cette nouvelle forme de tables, qui jusqu'alors étaient accompagnées d'un serre-papiers indépendant. Sur la paroi de l'une des chambres de la Cour de Cassation est appliqué un magnifique cartel de bronze doré, dont on trouverait l'origine dans l'un des catalogues des ventes du bronzier-ébéniste C. Cressent. Ce cartel provient de la justice de paix du Ve arrondissement, auquel il avait été octroyé sous la Révolution. Des cartels identiques font partie de l'ameublement du Sénat, au Luxembourg. Nous signalerons enfin les meubles qui seraient conservés chez le gouverneur des Invalides, bien que ne les ayant pas vus, mais nous en rapportant à des renseignements que nous croyons exacts. D'autres administrations détiennent encore des richesses du même

genre; elles sont exposées en public et nous n'apprendrions rien en les décrivant.

Il y aurait également à choisir dans les palais nationaux quelques meubles précieux, qu'il serait facile de remplacer par d'autres moins importants. Mais on s'y butterait, dès le premier pas, contre un esprit étroit de clocher, qui oublie que ces pièces d'ameublement sont une propriété nationale et qu'elles n'appartiennent pas aux villes où elles ont été envoyées; que, pour la plupart, elles sont étrangères à la décoration primitive du château qui les contient actuellement; et qu'enfin les palais nationaux absorbent chaque année des sommes importantes pour leur entretien, dont les villes de Compiègne, de Fontainebleau et de Versailles recueillent seules les bénéfices, tandis que ces dépenses sont supportées par la France entière[1].

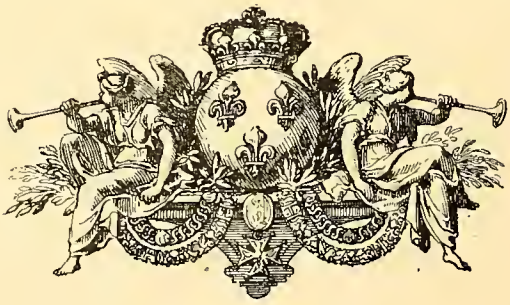
L'État possède, nous le voyons, un véritable musée inconnu dont les éléments sont dispersés, et qu'il suffirait d'un acte de volonté pour constituer. Cette concentration ne se ferait pas sans résistances; les administrateurs sont trop partisans du *statu quo* traditionnel pour abandonner bénévolement ce qui ne leur sert à rien et qu'ils négligent. Mais nous sommes sans inquiétudes sur l'avenir, maintenant que l'affaire est engagée et qu'elle a reçu un commencement d'exécution. L'opinion publique, qui se préoccupe de cette question depuis de longues années, provoquera un mouvement décisif et obtiendra gain de cause. Rien ne pourra y aider plus sûrement que les superbes spécimens dont le Louvre vient de s'enrichir et qui feront souhaiter impatiemment l'adjonction d'autres pièces de valeur à venir. Nous sommes loin du temps où les beaux meubles n'étaient considérés que comme les accessoires d'une collection, et nous voyons les œuvres de Boulle, de Cressent, de Riesener, les bronzes des Caffieri et de Gouthière atteindre les prix des tableaux des grands maîtres. C'est qu'après un long dédain injustifié, on a reconnu que nulle part l'esprit français des deux derniers siècles n'avait mieux montré ses qualités de grâce aimable et de pondération originale que dans l'art de la décoration somptuaire.

Il y a bien à faire encore pour convaincre les pouvoirs dirigeants que l'art est l'une des sources les plus fécondes de la fortune de notre pays, et que l'industrie française, placée dans des conditions infé-

1 Il faut ajouter que le Louvre pourrait encore s'enrichir de groupes et de figures de bronze placés à Trianon dans des salles où le public n'est pas admis.

rieures vis-à-vis de l'étranger, ne se soutient que grâce au goût français que nos rivaux sont réduits à imiter. C'est lui qui permet de donner à nos produits une valeur bien supérieure à celle de la matière première employée pour leur fabrication. Il est plus que jamais indispensable de mettre sous les yeux des dessinateurs et des ouvriers des modèles dont ils puissent s'inspirer à chaque instant pour créer à leur tour des œuvres nouvelles. Si, jusqu'à ce jour, l'ameublement parisien a su conserver sa supériorité, et si cette fabrication est l'un des principaux éléments de prospérité de notre production, n'est-ce pas parce que cet art, par une sorte de loi d'atavisme, a enfoncé plus profondément ses racines dans un sol depuis longtemps approprié à cette culture? Nous avons un absolu besoin de conserver ces anciennes traditions, à notre époque troublée, où une école entière voudrait tout oublier, pour trouver une formule inconnue, répondant à notre société actuelle. En attendant, étudions les incomparables chefs-d'œuvre de notre vieil art décoratif, pour leur demander les secrets de la composition et de la forme dont les anciens maîtres étaient les dépositaires jaloux. Les avantages de cet enseignement offert par le passé sont trop évidents pour que les convenances personnelles ne s'inclinent pas devant l'unanimité revendiquant ce qui est la propriété de tous, et pour que le Louvre tarde à entrer en possession de richesses qui constitueront une des plus intéressantes collections de notre musée national.

A. DE CHAMPEAUX



BIBLIOGRAPHIE

LA PEINTURE AU CHATEAU DE CHANTILLY. — ÉCOLES ÉTRANGÈRES

Par F.-A. Gruyer[1].

Notre éminent collaborateur, M. F.-A. Gruyer, commence, sous le titre de *La Peinture au château de Chantilly*, le catalogue descriptif de l'admirable galerie du duc d'Aumale. Le premier volume est consacré aux écoles étrangères ; le second sera réservé à l'école française. La destination nationale de la galerie de Chantilly fait de ce catalogue un ouvrage presque officiel : M. Gruyer s'en est souvenu en rédigeant sur chaque tableau une notice qui comprend, comme d'habitude, la description de l'œuvre, son histoire et celle de l'artiste.

Il est d'usage, aujourd'hui, de contester la plupart des attributions transmises par la tradition. Le goût naturel du changement peut justifier cette mode, mais ne la rend pas plus sérieuse. Toute modification dans une attribution ne saurait être accueillie que si elle est étayée des preuves les plus formelles. Faute de preuves, M. Gruyer a donc conservé presque tous les noms d'artistes qui lui étaient fournis par la possession d'état.

Les tableaux des écoles étrangères sont au nombre de cent cinquante-quatre. Des héliogravures reproduisent quarante des plus beaux morceaux, dont quelques-uns sont d'authentiques chefs-d'œuvre. Un des plus exquis est *Esther devant Assuérus*, que le rédacteur du catalogue attribue à Filippino Lippi, contrairement à l'opinion qui l'avait, jusqu'à présent, mis au compte de Botticelli. Les trois photogravures qui sont données de ce tableau permettent au lecteur de prendre part à la discussion ; on peut ainsi penser que la modification proposée par M. Gruyer est assez légitime. Quoi qu'il en soit, ce panneau est une merveille de grâce et d'élégance. C'est le plus fin joyau de la série des Italiens du xve siècle.

1. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1896, in-4°, avec 40 héliogravures.

Nous ne parlerons pas des *Trois Grâces*, ni de la *Vierge de la maison d'Orléans*. Elles sont universellement connues. L'historien de Raphaël s'est étendu longuement et avec sa compétence habituelle sur l'histoire et la signification de ces œuvres célèbres.

Le portrait d'Odet de Coligny, malgré la signature du Primatice, évoque l'idée d'une œuvre française. Il y a là une remarque intéressante à faire sur l'influence que le milieu exerce sur l'artiste. Les peintres de l'école de Fontainebleau, malgré leur origine et leur éducation italienne, ont subi le charme de la délicatesse française et leur talent en est demeuré visiblement imprégné.

Une autre curiosité de la galerie de Chantilly est le portrait du Grand Condé, par D. Téniers. Le peintre des « magots » portraiturant le vainqueur de Rocroy, la rencontre est originale. Mais il en reste l'impression que l'ami des tabagies hollandaises n'était décidément pas né pour la grande peinture.

Le portrait du duc de Chartres, par Reynolds, est au contraire une œuvre de fière allure; celui de François Ier, empereur d'Autriche, par Thomas Lawrence, possède également ces qualités d'exécution très fine, dans un style très large, qui sont la caractéristique de l'école anglaise.

M. Gruyer, dans les notices qu'il a consacrées à chacun de ces tableaux, n'a pas eu l'ambition de tout apprendre aux érudits. Mais, comme il le dit lui-même, son but a été de rendre intéressant pour tous un travail qui semble ne s'adresser qu'à quelques-uns. Il y a réussi. Il a condensé, soit en quelques lignes, soit en quelques pages, tout ce que l'histoire de l'art, en son état actuel, lui a fourni de renseignements, et il a ainsi constitué un livre de précieuse utilité, non seulement pour les visiteurs de Chantilly, mais encore pour tous ceux qui aiment l'art ancien. Qu'il nous soit permis, seulement, de formuler un vœu : c'est que le volume suivant, consacré à l'école française, soit enrichi de reproductions aussi nombreuses que possible. La photographie d'un tableau est, de tous les documents qui le concernent, le plus probant, le plus valable; il forme le commentaire le plus éloquent de la description qui en est faite et, en même temps, l'éclaircissement le plus net des discussions qui peuvent être instituées sur son origine ou sa valeur artistique.

DIJON

Monuments et Souvenirs, par Henri Chabeuf[1].

L'érudition provinciale, dont la dernière réunion des Sociétés savantes vient de donner de nouveaux et importants témoignages, produit des œuvres qui, outre leur valeur documentaire, parfois considérable, ont une originalité particulière. L'amour de la petite patrie, de la province ou de la ville où elles sont nées leur donne une saveur ou leur communique une émotion qui sont absentes des ouvrages de l'érudition parisienne, plus cosmopolite, c'est-à-dire plus indifférente.

M. Henri Chabeuf s'est consacré à la glorification de l'art bourguignon à

1. Dijon, Damidot, 1894. Grand in-4° ilt.

Dijon. Il s'est donné la noble tâche de tracer « le tableau matériel et moral de Dijon à travers les âges, en attachant à chaque pierre le souvenir des hommes qui se sont succédé là où nous vivons et ont laissé quelque chose d'eux-mêmes dans les monuments que le temps et les générations ont respectés ou détruits ». De cette idée est sorti un des livres les plus complets qui soient sur une des villes de France les plus glorieuses par leur passé artistique.

Il y a une conclusion à ce livre : l'auteur ne la formule pas, mais elle découle nécessairement de la masse de renseignements qu'il présente au lecteur : c'est que Dijon a tout ce qu'il faut pour devenir un centre de décentralisation artistique. Pendant toute la monarchie des Bourbons, cette ville est restée capitale des États de Bourgogne, gardant son indépendance de caractère, son courant d'idées très personnelles, et, par cela même, imprimant à son art une tournure originale.

L'architecture dijonnaise est, comme sa noblesse, essentiellement parlementaire. Les hôtels Legouz, Bouchu, Barbize, de Vogüé, Bouhier, etc., sont d'un art qui n'a d'équivalent nulle part : art sobre, ferme, très décidé dans sa résistance aux modes parisiennes du XVIIe et du XVIIIe siècle. On trouve là, réunis dans un petit rayon, autour du palais des Ducs, les spécimens les plus curieux et les plus variés de l'architecture civile, depuis les dernières années du XVIe siècle jusqu'à la Révolution.

Le soin jaloux avec lequel Dijon a toujours défendu son indépendance éclate au Palais des États. Toute la partie moderne s'est simplement accotée aux parties anciennes. Le vieux palais ducal, amas de constructions élevées sans plan primitif, a été respecté. Il n'a pas été détruit, comme tant d'autres monuments du moyen âge, par les architectes de Louis XIV et de Louis XV, qui considérèrent toujours le gothique comme une barbarie. Lorsque Mansard, Gérard de Noinville, Gabriel, Le Mousseux, etc., édifièrent le palais que nous voyons maintenant, ils le juxtaposèrent aux anciens bâtiments. Le Palais des États constitue ainsi une des histoires les plus significatives de l'architecture, une leçon toujours présente de ses modifications à travers les âges. Hâtons-nous d'ajouter que les additions successives de styles si différents n'en diminuent pas la valeur; au contraire, combien cette franchise dans les contrastes fait sentir la médiocrité des restaurations dont la modernité perce toujours et dont le truquage, si habile qu'il soit, ne trompe jamais personne !

Mais ce qui donne à Dijon une importance hors de pair, c'est la possession des plus admirables monuments de sculpture que la France ait produits : les tombeaux des Ducs et le Puits de Moïse. La Renaissance italienne n'a rien enfanté de plus émouvant que le tombeau de Philippe le Hardi. Ce chef-d'œuvre, conçu et à moitié exécuté par Claus Sluter, puis continué par son neveu Claus de Werve, est d'une majesté et d'une mélancolie souveraines. Le tombeau de Jean sans Peur, bien qu'exécuté par l'Aragonais Jehan de la Huerta et Antoine Le Moiturier, est si rempli de l'inspiration de Sluter, qu'on peut lui en faire également gloire. Ces deux monuments funéraires suffiraient à faire de Dijon un lieu de pèlerinage nécessaire pour les sculpteurs français, si le Puits de Moïse ne lui constituait pas une gloire artistique incomparable.

Paris ne possède aucune œuvre française qui puisse être comparée aux Prophètes de la Chartreuse. Le *Moïse* de Rome, malgré son ampleur décorative et la perfection de son exécution, ne saurait aller de pair avec le *Moïse* de Dijon. Le

Législateur, tel que l'a conçu le Florentin, n'a pas reçu l'étincelle divine ; on n'imagine pas que ce géant ait été créé pour autre chose que pour la violence de la parole ou du geste. Celui du Flamand, au contraire, a été visité par Dieu ; quelque chose en est resté sur cette face extraordinaire.

Trois des prophètes, Moïse, Zacharie et Daniel sont de la main de Claus Sluter ; les autres ont été exécutés, sous la direction du maître, par Claus de Werve. L'atelier où furent achevés ces chefs-d'œuvre se trouvait dans le palais ducal, d'où ils furent transportés à la Chartreuse : on possède le compte des charrois.

L'admiration des contemporains n'hésita pas sur la valeur du Puits de Moïse. Nous ne l'avons pas désavouée.

Depuis les premières années du xve siècle jusqu'à nos jours, ce monument authentique de l'art français, qui représente ce qui s'est fait de plus beau depuis l'antiquité, n'a pas déchu de sa place parmi les chefs-d'œuvre. Il suffit à lui seul pour glorifier la ville qui le possède. On ne peut que louer M. H. Chabeuf d'avoir résumé, dans un livre aussi considérable, tous les titres artistiques de la vieille cité bourguignonne. Il a constitué ainsi un argument très sérieux en faveur de la décentralisation artistique. Dijon est ville d'architecture et de sculpture : il serait à souhaiter qu'elle devînt une étape nécessaire dans les voyages lointains auxquels l'État oblige ses jeunes sculpteurs et ses jeunes architectes.

GASTON SCHÉFER

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1896

I. — ARCHÉOLOGIE

Album archéologique de la Société des Antiquaires de Picardie. 11e fasc. Paris, Picard. In-4°, 70 p. et 5 grav.

ALLMER (A.) et P. DISSARD. — Musée de Lyon. Inscriptions antiques, t. V. Lyon, imp. Delaroche. In-8°, 243 p.

AMELINEAU (E.). — Histoire de la sépulture et des funérailles dans l'ancienne Égypte. 1re partie; 2 vol. in-4°, avec nombreux dessins et 112 pl.
Annales du Musée Guimet, t. XXVIII et XXIX.

ANDOLLENT (A.). — Bulletin archéologique de la religion romaine. Paris, Leroux. In-8°, 24 p.
Annales du Musée Guimet.

BABELON (E.) — Carthage. Paris, Leroux. In-18, 188 p. avec grav. et une carte.

BAYE (de). — Études sur l'archéologie de l'Ukraine antérieure à notre ère. Paris, Per Lamm. In-8°, 43 p.

BAYE (de). — Note sur des bijoux barbares en forme de mouches. Paris, Per Lamm. Brochure in-8°, avec dessins et planche en couleurs.

BIENKOWSKI (P.). — Notes sur l'histoire du buste dans l'antiquité. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. avec fig.
Extrait de la *Revue archéologique.*

BOURBON. — Notes sur de récentes découvertes archéologiques faites dans le chœur de la cathédrale d'Évreux. Paris, Imp. nationale. In-8°, 7 p.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1895).

Bulletin de la Société des Antiquaires de France. 3e trimestre, 1895. Paris, C. Klincksieck. In-8°, p. 145 à 256.

Catalogue des objets d'antiquité aux époques préhistorique, gauloise, romaine et franque de la collection Caranda. Description sommaire. Saint-Quentin, imp. Poette. In-8°, 119 p. av. grav.

CHIPIEZ. — Les édifices d'Épidaure. Remarques et observations critiques. Paris, Leroux. In-8°, 24 p.
Extrait de la *Revue archéologique.*

Congrès archéologique de France. 60e session. Séances générales tenues à Abbeville en 1893. Paris, Picard. In-8°, LVIII-411 p.

DELOCHE. — Le Port des anneaux dans l'antiquité romaine et dans les premiers siècles du moyen âge. Paris, C. Klincksieck. In-4°, 116 p.
Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (tome 35, 2e partie).

EMMANUEL (Maurice). — La Danse grecque antique, d'après les monuments figurés. Paris, Hachette et Cie. In-8°, avec 600 figures et 5 planches.

FURTWAENGLER (M.-A.). — L'Athéna Lemnia sur les pierres gravées. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. et planche.
Extrait de la *Revue archéologique.*

GEORGE (J.) ET G. CHAUVET. — Cachette d'objets en bronze, découverte à Vénat, commune de Saint-Yrieix, près Angoulême. Angoulême, lib. Coquemard. In-8°, 292 p. et pl.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Charente* (1894).

GUIGNOT. — Essai sur Quarré-les-Tombes : ses sarcophages mérovingiens et sa station préhistorique. Tours, imp. Bousrez. In-8°, 117 p.

Hamdy Bey et Théodore Reinach. — Une Nécropole royale à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey. Paris, E. Leroux. 2 albums gr. in-folio de planches. 1 vol. in-4° de texte.

Livraison IV, terminant l'ouvrage.

Helbig (W.). — Sur la Question mycénienne. Paris, C. Klincksieck. In-4°, 85 p. avec gravures.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (tome 35, reparu).

Héron de Villefosse. — Le Trésor d'argenterie de Bosco Reale (2e note). Paris, Imp. nat. In-8°, 15 p.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*

Julliot (G.). — Musée gallo-romain de Sens. 3e partie, Table des 22 planches qui la composent. Sens, imp. Duchemin. In-4°, 7 p.

Lair. — Le Cinquantenaire de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure. Paris, Picard. In-8°, 9 p. avec 1 gravure.

Launay (L. de). — Note sur la nécropole de Camiros, dans l'île de Rhodes. Paris, Leroux. In-8°, 16 p., avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome. XVIe année (1896). 1re livraison. Paris, A. Fontemoing. In-8°, avec planches

Michon (F.).—Les Sculptures d'Olympie conservées au Musée du Louvre. Paris, Leroux. In-8°, 64 p.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Murray (A.-S.). — Tête d'un diadumène, au Musée britannique. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. et 2 phototypies.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Papier (A.). — Coffret funéraire chrétien. Paris, Imp. nat. In-8°, 2 p. av. fig.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1895).

Perrier du Carne et Manouvrier. — Le Dolmen « de la Justice » d'Epône (Seine-et-Oise). Mobilier funéraire et ossements humains. Beaugency, imp. Laffray. In-8°, 25 p.

Extrait du *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris.*

Plancouard (L.) — Note sur un acte de Henri IV, daté de Mantes, le 22 mai 1593 et Note sur un vase trouvé à Authies-en-Vexin. Versailles, imp. Cerf et Cie. In-8°, 8 p.

Pottier (E.).— Catalogue des vases antiques de terre cuite au Musée du Louvre. Paris, imp. May et Motteroz. In-18, av. 2 pl.

Ridder (A. de). — Catalogue des bronzes de la Société archéologique d'Athènes. Paris, Thorin et fils. In-8°, x-216 p., avec 5 pl. en héliogravure et 13 bois.

Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome (fascicule 69).

Ridder (A. de) — Catalogue des bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes. Paris, Thorin. In-8°, avec 210 fig.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome (fascicule 74).

Rochebrune (O. de) — Campagne archéologique de la Lyère. A la conquête d'une cheminée. Vannes, Lafolye. In-8°, 11 p.

Soldi (E.) — L'Art et ses procédés dans l'antiquité. L'Art égyptien, d'après les dernières découvertes. Etudes des collections exposées au Trocadéro. Ed. ill. Paris, Leroux. Gr. in-8°, 55 p.

Toutain (J.) — Note sur un bas-relief africain trouvé à Hadjeb-el-Aïoun. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Villenoisy (F. de) — La patine du bronze antique. Paris, Leroux. In-8°, 23 p.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Waille (V.) — Note sur une tête colossale en marbre, trouvée à Cherchel et Rapport sur les fouilles faites à Cherchel en 1894-1895. Paris, Imp. nat. In-8°, 23 p. et planche.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1895.)

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE

Babeau (A.). — Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de réunion de ce palais aux Tuileries. In-8°, 8 p. et 1 planche.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France,* 1895.

Bing (O.). La culture artistique en Amérique. Paris, 22, rue de Provence. In-8°, 123 p.

Bourgeois (E.). — Le Grand Siècle. Louis XIV, les Arts, les Idées. Paris, Hachette. In-4°, XVI-484 p., av. grav.

Bournand (F.). — La Ste Vierge dans les arts. Paris, Tolra. In-4°, 334 p., av. grav.

Breton (J.). — Un peintre paysan. Souvenirs et impressions. Paris, Lemerre. In-16, 348 p.

Broussolle (J.-C.). Pèlerinages ombriens. Études d'art et de voyage.

Paris, Fischbacher. In-8°, 302 p. avec 46 gravures.

Courajod (L.). — Les Origines de l'art moderne. II : L'école académique. Paris, Dumoulin. In-8°, 61 p.

Gounod (C.). — Mémoires d'un artiste. Paris, C. Lévy. In-18 jésus, 367 p.

Griveau (M.). — Programme d'une science idéaliste ou des harmonies qui font la beauté dans la nature et l'œuvre d'art. Tours, imp. Mazeyrie. In-8°, 44 p.

Larroumet (G.). — L'Art et l'État en France. Paris, Hachette. In-16, XL-370 p.

Luppé (de). — L'Inventaire de l'abbaye royale de Notre-Dame-de-la-Victoire au diocèse de Senlis. Senlis, imp. Nouvian. In-8°, 32 p.

Mayor (J.). — L'ancienne Genève. L'Art et les monuments. 25 planches hors texte. Genève, Ch. Eggimann.

Paraît en 4 fascicules par an.

Mély (F. de) et Edmond Bishop. — Bibliographie générale des Inventaires imprimés. Paris, E. Leroux. In-8°.

Motte (H.). — Petite histoire de l'art. Paris, A. Colin et Cie. In-8°, 323 p. avec 100 grav.

Nielsen (Chr. v.). — Albrecht Dürer og hans forhold til perspektiven, mit einem Auszug in deutsch. Kobenhavn. V. Trydes. In-4°, 42 p. avec 2 planches et 13 ill.

Pégaut (T.) et Ch. Baude. — L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse. Paris, Larousse. In-8° carré, 239 p. avec grav.

Potier de Courcy. — Dictionnaire héraldique de Bretagne. Avec figures héraldiques par A. de la Bigne. Rennes, imp. Plihon et Hervé. In-8°, XXIII-381 p.

Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 13e session (16-20 avril 1895). Paris, E. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 907 p. et 44 pl.

Reymond (M.). — Caractère italien du génie de Rubens. Grenoble, imp. Allier. In-8°, 19 p.

Roger-Milès (L.). — Comment discerner les styles du VIe au XIXe siècle. Paris, Rouveyre. Fasc. in-8°, av. 98 dessins.

12 fascicules à paraître.

Royer (Ch.). Traité élémentaire d'histoire de l'art à l'usage des lycées et des collèges. Langres, Rallet-Bideaud. In-8°, 167 p. avec grav.

Schneider (F.). — Theologisches zu Raffaël. Mainz, Fr. Kirchheim. In-8°, 27 p.

Sertillanges. — Un pèlerinage artistique à Florence. Paris, 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré. In-8°, 100 p.

III. — ARCHITECTURE

Robart (L.). — Étude sur les églises de la Ferté-sous-Jouarre (Seine-et-Marne). Meaux, imp. Poulailler. In-8°, II-143 p. et grav.

Bouquet (F.). — La Chapelle du manoir de Moulineaux, près Rouen. Notice historique et descriptive. *Nouvelle édition*. Rouen, imp. Gy. In-8°, 57 p. et grav.

Champeaux (A. de). — Les Monuments de Paris. Paris, Laurens. In-8°, 304 p.

Dijon (R. P. dom Hippolyte). — La Cathédrale de Saint-Claude, notice historique et descriptive. Paris, A. Fontemoing. In-8°, avec 3 plans et grav.

Ginoux (C.) — Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description d'objets d'art qu'elles renferment. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 24 p.

Lambin (Émile). — Les Églises des environs de Paris, étudiées au point de vue de la flore ornementale. Paris, Ch. Schmid. In-8°, 127 p. av. 35 grav.

Mourier (J.). — L'Art au Caucase. Ire partie : Art religieux. L'Architecture. Fasc. Ier. Paris, Maisonneuve. In-8°, 26 p. avec grav.

Normand (C.). — Second livre d'or du Salon d'architecture. Paris, 98, rue de Miromesnil. In-4°, 32 p. et pl.

4e album de l'*Ami des Monuments et des Arts*.

Pfau (Cl.). — Beitræge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. XXII : Das gothische Steinmetzzeichen. Leipzig, Seemann. In-8°, 76 p. et pl.

Picardat (G.). — Un joyau d'architecture chrétienne et française, ou l'église abbatiale de Preuilly-sur-Chaise. Tours, imp. Mame. In-8°, 420 p. avec grav.

Régnier (L.). — L'Architecture religieuse aux XIe et XIIe siècles dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne et l'ouvrage de M. Camille Enlart. Caen, Delesques. In-8°, 41 p.

Extrait du *Compte rendu du soixantième Congrès archéologique de France, tenu en 1893 à Abbeville*.

Tincolini (P.). — Comparazione degli ordini di architettura antichi e moderni. Firenze, G. Civelli. In-fol., 3 p. et 21 pl.

IV. — PEINTURE. — MUSÉES EXPOSITIONS

ALEXANDRE (A.). — Histoire populaire de la peinture (Écoles allemande, espagnole et anglaise). Paris, Laurens. In-4°, 392 p. avec 215 grav.

ALEXANDRE (A.). — Histoire populaire de la peinture (École française). Paris, Laurens. In-4°, 456 p. av. 250 grav.

BAYE (de).— L'Œuvre de Victor Vasnetzoff devant l'école moderne de peinture en Russie. Paris, Per Lamm. In-8°, 35 p. avec 21 planches hors texte.

BOUILLON-LANDAIS.— Musée de Marseille. Le Portrait de Puget. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 16 p.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, architecture et objets d'art exposés au Champ-de-Mars, le 25 avril 1896. Évreux, Ch. Hérissey. In-16, 312 p.

Catalogue illustré de la Société nationale des Beaux-Arts. Paris, E. Bernard et Per Lamm. In-8°, LXIV-200 p.

Catalogue illustré de peinture et de sculpture (18e année). Salon de 1896 (Champs-Elysées). Paris, L. Baschet. In-8°, 284 p.

CHEVALLIER (A.). — Le Retable de Montbré. Reims, Matot-Braine. In-8°, 8 p. avec grav.
Extrait de l'*Almanach Matot-Braine* (année 1896).

COUGNY (Gaston). — L'Art moderne (deuxième partie : XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles). Paris, Firmin-Didot. Petit in-8°, 307 p., ill. de 60 gravures.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1896. Paris, imp. Paul Dupont. In-16, CCLXII-462 p.

FARCY (L. de). — Note sur l'Exposition rétrospective d'Angers. Angers, Lachèse et Cie. In-4°, 49 p.

Figaro-Salon (1896), par Philippe Gille. — Paris, Boussod, Valadon et Cie. Fascicule 1er. In-fol. à 2 col., 20 p.
Il paraîtra 6 fascicules.

GÉLIS-DIDOT (P.). — La Peinture décorative en France du XVIe au XVIIIe siècle. Paris, Ch. Schmid. 60 pl. in-fol. en couleurs, accomp. d'un texte explicatif, av. plus de 300 dessins. 1re livr.
L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons.

GRANDMAISON (C. de). — Buste de Ronsard, d'après celui qui ornait son tombeau, à Saint-Cosme, près Tours. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8° 11 p. avec portrait.

GUBERNATIS (A. de). — Bartolomeo Pinelli. Mitologia illustrata. Roma, Maussier e Maruca. 3 albums.
En cours de publication.

Il Codico atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca ambrosiana di Milano. Fasc. IV à VII. Roma, tip. dei Lincei. In-fol., p. 73 à 262.

Index of artists represented in the department of prints and drawings in the British Museum. Vol. II. French Schools. London, Sold at the British Museum. In-8 , 265 p.

Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. T. VI. Das Mittelalter : II. Gothische Alterthümer der Baukunst und Bildnerei, von D. Hugo Graf. Munich, M. Rieger. In-4°, avec 29 pl.

La Haye, Musée royal. Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures. La Haye, Martinus Nijhoff. In-8°, XXVIII-576 p.

Le Musée royal de la Haye. Collection d'œuvres choisies, d'après les tableaux. Haarlem, H. Kleimmann. In-fol., 15 pl.

Le Musée de Cluny. La Pierre, le Marbre, l'Albâtre, la Terre cuite. 64 planches reproduisant près de 200 motifs. Paris, May et Motteroz. In-4°.

Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte de Hall, à Bruxelles. Publié par MM. J. Destrée, Al. Hannotiau, A.-J. Kymenlen. 1re livr. Bruxelles, A.-J. Kymenlen. In-folio, 5 pl. av. descrip. et nombr. gr.

MONCEAUX (P.).— Le Musée de Cherchel. Paris, Leroux. In-8°, 8 p.
Extrait de la *Revue archéologique*.

MOREL (G.). — Une Illustration de l'*Enfer*, de Dante. 71 miniatures du XVe siècle Paris, Welter. In-4° oblong, XIV-139 p. et 71 planches.

NEUWIRTH (J.). — Forschungen zur Kunstgeschichte Bœhmens. I : Mittelalterliche Wandgemælde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Bœhmen. Prag, Calve. In-fol., 113 p. et 50 pl.

OTTIN (L.). — Le Vitrail, son histoire, ses manifestations diverses à travers les âges et les peuples. Paris, Laurens. In-4°, avec 31 pl. et 250 grav.

PERRAULT-DABOT (A). — Un portrait de Charles le Téméraire, miniature inédite du XVe siècle. Paris, Imp. nationale. In-8°, 15 p. et 2 gravures.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Salon de l'Art nouveau. Premier catalogue. Paris, imp. Chamerot et Renouard. In-16, 240 p.

Sarrau (de). — L'Art à Bordeaux. Bordeaux, Feret. In-16, 149 p.

Scheibler (L.) et Aldenhoven (C). — Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. XIII : Geschichte der kœlner Malerschule. I. Lübeck, Nœhring. In-fol., 32 p. et 32 pl.

Tesson (A. de). — La Pancarte armoriée du Mont Saint-Michel. Avranches, imp. J. Durand. In-8°, 27 p.

Extrait du tome 12 des *Mémoires de la Société d'archéologie d'Avranches et de Mortain.*

Tiepolo. — Les eaux-fortes, collection de 165 planches (fac-similés). Étude de P. Molmenti. Venise, P. Ongania. In-4°, 32 p. av. 165 pl. et autographes.

Tiepolo. — Les Fresques de la Villa Valmarana, à Vicence. Étude de P. Molmenti. *2e édition.* Venise, F. Ongania. In-4°, avec 58 pl.

Wichmann (E.). — Moderne Glasmalerei. 1re série. Berlin, Schuster und Bufleb. In-fol., 30 pl.

V. — SCULPTURE

Barbier de Montault (X.). — La Chaire de Notre-Dame de Niort (Deux-Sèvres), à Château-Larcher (Vienne). Caen, imp. Delesques. In-8°, 8 p. et 1 pl.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1895).

Découvertes d'anciens tombeaux dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 8 p.

Extrait du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (année 1895).

Delignières (E.). — Note sur une statuette en bois de la Sainte Vierge, à l'hospice de Saint-Valery-sur-Somme et sur le reliquaire en forme de retable où elle est placée. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 11 p. et grav.

Enlart (C.). — Notes sur les sculptures exécutées après la pose, du XIe au XIIIe siècle. Paris. In-8°, 11 p. avec gr.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 54).

Gardner (E.-A.). — A Handbook of greek sculpture. London and New-York, Macmillan. In-8°, XV-268 p. et 55 ill.

Gauthier (J.). — La sculpture sur bois en Franche-Comté du XVe au XVIIIe siècle. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 15 p. et grav.

Guillon (A.). — Stalles de l'église collégiale de Montréal (Yonne), XVIe siècle. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 15 p. avec grav.

Marionneau (C.). — Tombeaux des maréchaux d'Ornano (1610-1626). Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 23 p. et grav.

Molinier (Émile). — Catalogue des ivoires du Musée national du Louvre. Paris, imp. May et Motteroz. In-8°, 400 p. avec 40 ill. hors texte.

La Sculpture moderne. Album n° 1. Paris, G. Daveau. 150 pl. in-4°, reprod. les chefs-d'œuvres des grands maîtres avec leurs biographies.

Thollier (F.). — Les débris du tombeau de Saint-Lazare, à Autun. Paris, Imp. nat. In-8°, 15 p. avec fig. et pl.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

VI. — GRAVURE

Les Affiches étrangères illustrées. Paris, G. Boudet. In-8°, contenant environ 200 réductions d'affiches artistiques.

Franke (W.). — Das radirte Werk des Jean-Pierre Norblin de la Gourdaine. Beschreibendes Verzeichniss einer Sammlung sæmmtl. Blætter dieses Maler-Radirers. Leipzig, K.-W. Hiersemann. In-8°, 55 p.

Lützow (C. von). — Geschichte der Gesellschaft für vervielfæltigende Kunst, 1871-1895. Wien, Gesellschaft für vervielfæltigende Kunst. In-4°, 38 p. et pl.

Maindron (E.). — Les Affiches illustrées (1886-1895). Ouvrage orné de 64 lithographies en couleurs et de 102 reproductions en noir et en couleur d'après des affiches originales. Paris, Boudet. In-4°, II-263 p.

Rivoli (duc de). — Les Missels vénitiens; leur description, illustration, bibliographie. Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise de 1480 à 1600. Paris, J. Rothschild. In-folio, 382 p. avec 5 pl. sur cuivre et 350 ill.

Rondot (N.). — Les Gravures sur bois et les Imprimeurs à Lyon au XVe siècle. Paris, Claudin. In-8°, 251 p.

Extrait de la *Revue du Lyonnais* (1895).

VII. — NUMISMATIQUE

Barthélemy (A. de). — Note sur l'origine de la monnaie tournois. Paris, C. Klincksieck. In-4°, 14 p.

Belfort (A. de). — Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiées d'après les notes manuscrites de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Tome IV : Monnaies in-

déterminées. Supplément. Paris, Société française de numismatique. Gr. in-8°, 479 p. avec fig.

Blancard (L.). — Les Casques francs sur les monnaies mérovingiennes. Marseille, imp. Barthelet et Cie. In-8°, 7 p. avec figures et planches.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Marseille.*

Blancard (L.). — Le monnayeur franc sur la monnaie mérovingienne. Marseille, imp. Barthelet et Cie. In-8°, 5 p. avec figures.

Farcinet (C.). — Collections vendéennes. Les Monnaies artistiques de l'ancienne Grèce. Fontenay-le-Comte, bureaux de la *Revue du Bas-Poitou.*
Extrait de la *Revue du Bas-Poitou.*

Lehr (E.). — Les Monnaies des landgraves de la Haute-Alsace. Paris et Nancy, Berger-Levrault et Cie. In-8°, 200 p. avec 12 planches.

Pillon. — Notes sur les monnaies gauloises trouvées à Vermand (Aisne). Paris, Imp. nat. In-8°, 8 p. avec fig.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Prou (M.). — Catalogue des monnaies françaises de la Bibliothèque nationale. Les Monnaies carlovingiennes. Paris, Rollin et Feuardent. In-8°, LXXXIX-190 p. et planches.

VIII. — ART APPLIQUÉ — CURIOSITÉ

Adeline (J.). — La Légende du violon de faïence. Paris, Conquet. In-8°, 47 p., avec 8 composit. à l'eau-forte.

Babelon (E.). — La Glyptique à l'époque mérovingienne et carlovingienne. Paris, Imp. nat. In-8°, 32 p. av. fig.
Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*

Bajot. — Meubles anciens des Musées du Louvre et de Cluny, 2e livraison. Paris, Ch. Schmid.

Barbier de Montault (X.). — Les fers à hosties de l'arrondissement de Confolens (Charente). Angoulême, Imp. Chasseignac. In-8°, 55 p. et pl.

Beaumont (C. de). — Une tapisserie flamande du XVIe siècle. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 11 p. et grav.

Béraldi (H.). — La reliure du XIXe siècle. 3e partie. Paris, Conquet. In-4°, 235 p. et grav. en noir et en couleurs.

Bernadac. — Le Musée d'artillerie. Paris, Berger-Levrault. In-8°, 20 p.

Bernhard (G. père et fils). — Recueil de serrurerie d'art ancienne et moderne. Paris, Aulanier et Cie. Gr. in-fol., 80 pl. avec texte illustré.

Brune. — Le mobilier et les œuvres d'art de l'église de Baume-les-Messieurs (Jura). Paris, Imp. nationale. In-8°, 23 p. et grav.
Extrait du *Bulletin archéologique* (1894).

Claudin (A.). — Les enlumineurs, les relieurs, les libraires et les imprimeurs de Toulouse aux XVe et XVIe siècles (1477-1550). Documents et notes pour servir à leur histoire. 2 brochures in-8°, de 67 et 70 p.
Extrait du *Bulletin du Bibliophile.*

Deininger (J.-W.). — Kunstschætze aus Tirol. I. Malerische Innenræume. Heliograv. nach phot. Aufnahmen, Wien, A. Schroll. In-fol., 8 p. et 30 pl.

Étude et description d'objets ayant appartenu à Marie-Antoinette, Louis XVI et à la dauphine Marie-Thérèse de France (collection Auguste Nicaise). Châlons, imp. Thouille. In-8°, 16 p.

Giraud (J.-B.). — Documents pour servir à l'histoire de l'armement au Moyen âge et à la Renaissance. Fasc. I. La boutique et le mobilier d'un fourbisseur lyonnais en 1555. Lyon, chez l'auteur. In-8°.

Havard (Henry). — Histoire de l'orfèvrerie française. Paris, May et Motteroz. In-4°, 420 p., avec 40 pl. hors texte et illustrations dans le texte.

Ilg (A.). — Album von Objecten aus der Sammlung Kunstindustrieler Gegenstænde der allerhœchsten Kaiserhauses. Arbeiten der Goldschmiede- und Steinschlifftechnik. Erlæut. Text. Wien, J. Lœwy. In-fol, 24 p. et 50 pl.

Lessing (J.). — Vorbilder-Hefte aus den Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. XVII : Mœbel des XVII. Jahrhunderts Berlin, Wasmuth. In-fol. 4 p. et 15 pl.

Marchal (E.). — La Sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge. Paris, J. Lebègue. In-8°, 806 p. avec chromolith. et 10 phototy.

Marsy (de) et L. Marsaux. — L'Exposition rétrospective de Reims, suivi de : Les Ornements religieux ; la Broderie et l'Orfèvrerie à l'exposition de Reims. Paris, Picard. In-8°, 20 p.

Maxe-Werly (L). — Étude d'une plaque de foyer. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 12 p. et grav.

Molinier (E.). — Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du Ve à la fin du XVIIIe siècle. Tome Ier : les Ivoires. Paris, E. Lévy et Cie. Gr. in-4°, 247 p. avec 25 pl. et plus de 100 ill.

Noressanne (H. de). — Le goût dans l'ameublement. Paris, Didot. Petit in-8°, 286 p. et 102 grav.

Riegl (Alois). Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Ch. und die æltesten orientalischen Teppiche. Berlin, G. Siemens. In-fol., avec 2 pl. en couleurs, et 16 ill.

Rouyer (J.). — L'œuvre du médailleur Nicolas Briot en ce qui concerne les jetons. Nancy, Wiener. In-8°, 243 p.

Tysz-Kiewicz (M.). Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur. Paris, Leroux. In-8°, 15 p. av. fig. et phototyp.
Extrait de la *Revue archéologique*.

IX. — THÉATRE — MUSIQUE

Bouchot (H.). — Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du théâtre, conservés au département des estampes de la Bibliothèque nat. avec description d'estampes rares sur le même sujet récemment acquises de M. Destailleur. Paris, Bouillon. In-8°, 87 p.
Extrait de la *Revue des Bibliothèques* (octobre 1895-mars 1896).

Jullien (A.). — Musique. Mélanges d'histoire et de critique musicale et dramatique. Paris, lib. de l'Art. In-18, 468 p. avec 50 ill.

Soubies (A.). — Almanach des spectacles (année 1895). Paris, Flammarion. In-32, 130 p. avec eau-forte.

Soubies (A.). — Histoire de la musique allemande. Paris, imp. May et Motteroz. In-8°, 300 p. avec plus de 100 gr.
Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts.

X. — OUVRAGES DIDACTIQUES

Adeline (J.). — L'Illustration photographique. Rouen, imp. Gy. In-16, 43 p. et frontispice à l'eau-forte.

Brard (E.). — La Photogravure nouvelle ou la Gravure photographique mise à la portée de tous. Paris, Mendel. In-16, vii-90 p. avec ill.

Cremer (F.-G.). — Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Düsseldorf, L. Voss et Cie. In-8°, 240 p.

Fraipont (G.). — L'Art de composer et de peindre l'éventail, l'écran, le paravent. Paris, Laurens. In-4°, 166 p. avec 16 aquarelles et 112 dessins.

Fraipont (G.). — Manière d'exécuter des dessins pour la photogravure et la gravure sur bois. Paris, Laurens. In-8°, ii-70 p. avec 50 dessins.

Galeron. — Le Cosmorama, conférence faite à l'École des Beaux-Arts, le 16 décembre 1895. Paris, Lemerre. In-16, 16 p. avec grav.

Guillaume (E.). — Essais sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts. Paris, Perrin. In-16, vii-444 p.

Hospital (P.). — Des proportions du corps humain au point de vue esthétique. Clermont-Ferrand, imp. Montlouis. In-8°, 19 p.
Extrait de la *Revue d'Auvergne* (1895).

XI. — BIOGRAPHIE

Advielle (V.). — Notice sur Philippe Cayeux, sculpteur d'ornements et amateur (1688-1768), suivie de : Les ouvriers d'art et d'industrie à Arras, en 1532. Paris, Lechevalier. In-8°, 31 p., avec grav.

Alheim (Pierre d'). — Moussorgski. Paris, *Mercure de France*. In-18, av. portrait.

Beissel (P. St.). — Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Fœrderer der deutschen Kunst. Hildesheim, A. Lax. Av. 11 pl. et 57 ill.

Beissel (P. St.). Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Friburg in Brisgau, Herder. Avec 4 planches et 40 ill.

Bellaigue (C.). — Portraits et silhouettes de musiciens. Paris, Delagrave. In-8°, 325 p.

Biez (J. de). — Un maître imagier : E. Frémiet. Paris, bureaux de l'*Artiste*. In-8°, avec portrait et 12 pl.

Bourdery (L.). — Léonard Limosin et son œuvre. Limoges, Vve Ducourtieux. In-8°, 16 p. et 1 planche.

Braquehaye (C.). — L'architecte Pierre Soufron (1555-1621). Paris, Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 36 p.

Cornelius (C.). — Jacopo della Quercia. Halle a. S., W. Knapp. In-8°, xii-194 p., avec 38 ill.

Despierres (Mme G.). — Les Gabriel. Recherches sur les origines provinciales de ces architectes. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 55 p.

Engelhard (R.). — Hans Raphon. Ein Niedersæchsischer Maler aus 1500. Leipzig, E.-A. Seemann. In-fol., 16 p. avec 6 planches.

Estignard (A.). — Jean Gigoux ; sa vie, ses œuvres, ses collections. Paris, Fischbacher. In-8°, 142 p. av. 22 photot.

G. H. — Les Maîtres de la lithographie. J.-B. Isabey. Châteaudun, imp. de la Société typogr. In-8°, 28 p. av. portr.

Goncourt (E. de). — L'Art japonais du XVIIIe siècle. Hokousaï. Paris, Charpentier et Fasquelle. In-18, XIX-386 p., avec portrait.

Guerlin (R.) — Notes sur la vie et les œuvres de Jean-Baptiste-Michel Dupuis, sculpteur amiénois, et de Pierre-Joseph Christophle, architecte, son gendre. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 48 p. avec grav.

Guillaume (E.). — Notices et Discours : Charles Blanc, Paul Baudry, M. Jean Alaux, Antoine Barye. Paris, May et Motteroz. In-8°, VIII-287 p.

Jacquot (A.). — Les Médard, luthiers lorrains. Paris, Fischbacher. In-8°, 24 p. avec grav.

Joret (C.). — Houdon et le duc de Weimar (Charles-Auguste). Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 4 p.

Jouin (H.). — Théodore Colocotronis et son sculpteur, Lazare Sochos. Paris, 1, boulevard des Italiens. In-8°, 45 p.
Extrait de l'*Œuvre d'Art* (1895).

Jouin (H.). — Jean Gigoux (Artistes et gens de lettres de l'époque romantique). Avec un portrait inédit de Jean Gigoux. Paris, bureaux de l'*Artiste*. In-8°, 134 p.

L'Avre (J. de). — Notice sur Aubéry du Boulley, compositeur de musique. Verneuil, imp. Gentil. In-8°, VI-52 p.

Lhuillier (T.). — Une famille d'amateurs d'art. Les Turpin de Crissé. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 20 p.

Madsen (K.). — Johan Thomas Lundbye (1818-1848). Kobenhavn, Udjivet af Kunstforeningen. In-4°, ill.

Marcuard (F. von). — Das Bildniss des Hans von Schœnitz und der Maler Melchior Feselen. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. In-fol., avec héliogravures.

Mazerolle (F.). — Les Blaru, orfèvres et graveurs parisiens. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 53 p.

Pierre (C.). — L'École de chant de l'Opéra (1672-1807), d'après des documents inédits. Paris, Tresse et Stock. In-8°, 30 p.

Quarré-Reybourron (L.). — La Vie, l'œuvre et les collections du peintre Wicar. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 48 p. avec portrait.

Ramiro (E.). — Louis Legrand, peintre-graveur. Paris, H. Floury. In-8°, VII-117 p. av. 10 eaux-fortes et 50 vign.

Roserot (A.). — Edme Bouchardon, dessinateur. Paris, Plon, Nourrit et Cie. In-8°, 31 p., avec 2 planches.

Traraud (P.). — Étude esthétique sur Nicolas Froment, peintre. Marseille, imp. Barthelet et Cie. In-8°, 6 p. av. pl.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Marseille*.

Vachon (M.). — Puvis de Chavannes. Paris, Braun, Clément et Cie. In-4°, VIII-175 p. avec grav. dans le texte et 15 planches hors texte.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

L'Art de la ferronnerie ancienne et moderne, ses procédés et ses applications. Revue mensuelle. N° 1 (15 janvier). Paris, J. Rouam et Cie. Gr. in-8°, 16 p. et 5 pl. hors texte.

L'Aube, revue internationale littéraire, artistique, illustrée. N° 1, 15 avril. Paris, Per Lamm. Gr. in-4°.

Estampe moderne, journal paraissant à des époques irrégulières. 1re année (2 octobre 1895). Paris, 39, rue Laffitte. In-4°, 2 pages.

L'Image, revue artistique et littéraire, ornée de figures sur bois (numéro spécimen). Paris, 4, rue des Petits-Champs. In-4°, 16 p.

Illustrirte Kunst-Gew. Zeitschrift für Innen-Dekoration. Heft 1, Januar 1896. Darmstadt, Al. Koch. In-4°.
12 livraisons par an.

Jugend. Münchner illustr. Wochenschrift für Kunst und Leben. N° 1. Januar 1896. München, G. Hirth. In-4°.

Le Livre d'Art, revue mensuelle artistique et littéraire, ill. de planches originales. N° 1, mars 1896. Paris. 12 et 14, rue Séguier. In-4°, 24 p.

Les Maîtres de l'Affiche, public. mensuelle, contenant la reprod. en coul. des plus belles affiches ill. des grands artistes français et étrangers. N° 1, 1er décembre 1895, avec préface de M. Roger Marx. Imp. Chaix. In-folio, 4 p. et 4 affiches.

Revue rouge de littérature et d'art, 1re année. N° 1, janvier 1896. Paris, 90, rue d'Assas. In-4°, 24 p.

Simplicissimus, illustrierte Wochenschrift. I. Jahrgang. N° 1, 4 April 1896. München, A. Langen. In-4°.

AUGUSTE MARGUILLIER

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1896

TRENTE-HUITIÈME ANNÉE — TOME QUINZIÈME — TROISIÈME PÉRIODE

TEXTE

1er JANVIER — 463e LIVRAISON

		Pages
Maurice Tourneux . . .	Jean-Baptiste Perronneau (1er article)	5
Antony Valabrègue . . .	Le Musée de Bale.— Artistes allemands et Artistes suisses (1er article)	23
Émile Michel	Les Portraits de Lorenzo Lotto.	35
Paul Leprieur.	Le Centenaire de la Lithographie (1er article) . . .	45
R. de Maulde la Clavière	Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son œuvre (2e article).	58
Henri Hymans	Un Rubens a retrouver	71
Ary Renan.	Puvis de Chavannes, d'après un livre récent	79
G. F.	Correspondance d'Italie	86

1er FÉVRIER — 464e LIVRAISON

A. Gruyer	Étienne Chevalier et son patron saint Étienne, par Jean Fouquet (volet gauche du diptyque de Melun)	89
Edmond de Goncourt. .	Le Grenier (1er article).	101
Edmond Bonnaffé. . . .	A propos du Trésor de Bosco Reale	112

Henri de Chennevières. Les Tiepolo de l'hotel Édouard André. — Henri III chez Federico Contarini. 121

Maurice Tourneux . . . Jean-Baptiste Perronneau (2e article). 131

Paul Leprieur. . . . . Le Centenaire de la Lithographie (2e et dernier article) 147

Duc de Rivoli . . . . . Les Livres d'Heures français et les Livres de Liturgie vénitiens. 163

S. Rocheblave ; Olivier Merson; A. R.; Emile Michel; A. M. . . . . Bibliographie : Le Grand Siècle (Émile Bourgeois); Le Premier Siècle de l'Institut de France (comte de Franqueville); Les Portraits dessinés par Ingres (introd. par G. Duplessis); Une Étude sur J. de Sandrart et ses œuvres (J.-L. Sponsel); Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche (F. Lippmann). 174

1er MARS — 465e LIVRAISON

Edmond de Goncourt. . Le Grenier (2e et dernier article). 185

B. Berenson. . . . . Les Peintures italiennes de New-York et de Boston 195

Charles Yriarte . . . . . Isabelle d'Este et les artistes de son temps (5e article) 215

Antony Valabrègue. . . Le Musée de Bale. — Artistes allemands et artistes suisses (2e article). 229

R. de Maulde la Clavière Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son œuvre (3e article). 240

A. R. . . . . Rose van Thieghem et ses filles, par Louis David . 253

Vicomte A. d'Agiout . . La Maison des Vettii, a Pompéi. 255

Aug. Marguillier; A. R. Bibliographie : Projets de vitraux dessinés par Hans Baldung Grien (R. Stiassny); Tapis d'Orient (Aloïs Riegl) 267

1er AVRIL — 466e LIVRAISON

B. Berenson. . . . . Le « Sposalizio » du Musée de Caen. 273

Maurice Emmanuel. . . La Danse grecque antique. 291

Maurice Tourneux . . . Jean-Baptiste Perronneau (3e article). 309

Eugène Müntz. . . . . Dessins inédits de Michel-Ange. 321

Charles Yriarte . . . . . Isabelle d'Este et les artistes de son temps (6e et dernier article). 330

Julien Leclercq . . . . . Exposition des Œuvres de M. Constantin Meunier, a « l'Art nouveau » 347

William Ritter. . . . . Correspondance de Vienne 355

1er MAI — 467e LIVRAISON

Émile Michel . . . . . Le Triptyque de l'Adoration des Bergers, par Hugo van der Goes 361

R. de Maulde la Clavière Jean Perréal, dit Jean de Paris, sa vie et son œuvre (4e et dernier article). 367

Gaston Migeon. . . . . Bernard Palissy ou Saint-Porchaire 382

J. Six . . . . . Les Bronzes de Jacques de Gerines, au Musée national d'Amsterdam 388

Maurice Tourneux . . . Jean-Baptiste Perronneau (4e et dernier article). . 405

Étienne Michon. . . . . La Parure et la Tiare d'Olbia, au Musée du Louvre 413

Eugène Montrosier . . . Ernest Duez 422

Gustave Frizzoni ; William Ritter . . . . . Correspondance de l'Étranger : Italie. — Autriche et Allemagne (2e et dernier article). 432

1er JUIN — 468e LIVRAISON

Paul Adam . . . . . Les Salons de 1896. — La Sculpture (1er article). . 449

Maurice Tourneux . . . Études d'Iconographie Française. — I. Un Portrait apocryphe de Mme Geoffrin, faussement attribué a Chardin. 471

Georges Bénédite. . . . Une Statuette de Reine de la dynastie Burastite au Musée du Louvre 477

Pierre Pâris. . . . . La Vache de Myron 486

Pierre Gauthiez. . . . . La Renaissance italienne et son Historien français (1er article) 495

Edmond Bonnaffé . . . Le Plat de Saint-Porchaire du Musée du Louvre . 505

A. de Champeaux. . . . Un Nouveau Musée au Louvre 509

Gaston Schéfer . . . . . Bibliographie : La Peinture au château de Chantilly; Écoles étrangères (F.-A. Gruyer) ; — Dijon, Monuments et souvenirs (Henri Chabeuf) 525

Auguste Marguillier . . Bibliographie des Ouvrages publiés en France et a l'Étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1896. . 529

GRAVURES

1er JANVIER — 463e LIVRAISON

Pages

J.-B. Perronneau, gravure de Nicolet, d'après le dessin de Cochin; Œuvres de Perronneau : De la Tour (Musée de Saint-Quentin); M. Bouguer, de l'Académie des Sciences, gravé par Miger; François Drouais, pastel (appartenant à M. N. Valois). . . . . 9 à 21

Portrait de jeune fille, par Perronneau (Musée du Louvre) : héliogravure en couleurs, tirée hors texte. 18

Musée de Bâle : Pius Joachim, peinture de l'école flamande, attribuée autrefois à Martin Schongauer ; Les Préparatifs de la Crucifixion, dessin à la plume attribué à Martin Schongauer; La Vierge tenant un livre et l'Enfant Jésus jouant avec un poêlon, dessin à la plume attribué à Martin Schongauer. . . . . 25 à 33

Œuvres de Lorenzo Lotto : Portrait d'homme (Galerie Borghèse) ; L'Homme à la griffe (Musée impérial de Vienne); L'Annonciation (Recanati), en cul-de-lampe. . . . . 39 à 44

Triomphe de la Chasteté, par Lorenzo Lotto (Galerie Rospigliosi, à Rome) : eau-forte de M. Gaujean, tirée hors texte 40

Les Courses de la Croix-de-Berny, éventail de John Lewis-Brown, en tête de page; Senefelder, lithographie de N.-J. Jacob; Madame Adélaïde, sœur de Louis-Philippe (1806), lithographie de Mgr le duc de Montpensier ; « Dibersion de España », lithographie de Goya; Weber conduisant l'orchestre à Covent-Garden, lithographie de J. Hayter; Mercure volant, lithographie de Bergeret, en cul-de-lampe. . . . . 45 à 57

Croquis de Jean Perréal (Comptes de Lyon) ; Croquis du même (Manuscrit de Saint-Michel à la Bibliothèque Nationale); Signatures de Jean Perréal en 1497 et 1510 (Manuscrits de la Bibliothèque Nationale), en 1493 (Comptes de Lyon). . . . . 61 à 69

François Woverius, gravure de Cornelius Galle, d'après P.-P. Rubens. . . . 75

Œuvres de M. Puvis de Chavannes : Études d'enfants, en lettre; Saint Jean-Baptiste enfant (coll. de M. Ed. Aynard); Feuille de croquis; Études d'enfants, en cul-de-lampe. . . . . 79 à 85

Doux pays, par M. Puvis de Chavannes : héliogravure Braun, Clément et Cie. 82

Vente Scarpa : Raphaël Sanzio(?), peinture par Fra Sebastiano del Piombo. 87

1er FÉVRIER — 464e LIVRAISON

Etienne Chevalier, trésorier de France, et son patron saint Étienne, par Jean Fouquet (volet gauche du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers) : eau-forte de M. Burney, tirée hors texte 96

La Vierge et l'Enfant Jésus, par Jean Fouquet (volet droit du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers) 99

Un coin du Grenier Goncourt, en tête de page; Le Grenier; Tigre, kakémono de Gankou; Paraphe de Balzac; Portrait de Duclos, eau-forte de Jules de Goncourt, d'après La Tour; Études de femmes, par Watteau (contre-épreuve); Suzanne Jarente de la Reynière, médaillon en terre cuite, par Nini; Bâton de commandement en jade, en cul-de-lampe. 101 à 111

Fronton d'un encadrement de glace en bois doré et en verre églomisé, attribué à Bérain, au château de Serrant, en tête de page. 121

Lion de marbre du XIVe siècle, du palazzo Contarini (hôtel Édouard André). 127

Contarini recevant Henri III à Mira : partie centrale et panneaux latéraux d'une fresque de Tiepolo (collection Édouard André) : héliogravures tirées hors texte . . . . . 122 et 128

Œuvres de J.-B. Perronneau : Robbé de Beauveset (Musée d'Orléans); L'Aurore (id.) . . . . . 137 et 145

La Noce, lithographie de Gustave Doré, en tête de page; Rue du Gros-Horloge, à Rouen, lith. de Bonington; Le Camp de Lunéville, lith. de Lami; Portrait de Ed. Robert, lith. de Devéria; Satisfaction, lith. de Jean Gigoux; Vénus Anadyomène, lith. de Chassériau; Mineurs du Creusot, lith. de Bonhommé; Dessin original de J. Chéret pour la couverture des « Maîtres de l'Affiche », en cul-de-lampe. . . . . 147 à 162

Annonciation (« Heures à l'usaige de Romme », 1488, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre); Annonciation (« Miss. Rom. », 1516, Jacobus Pencius de Leucho pour Alexandre de Paganinis); Mort de la Sainte Vierge (« Heures à l'usaige de Romme », 1488); Mort de la Sainte Vierge (« Officium B. M. Virginis », 1522, Jacobus Pencius de Leucho); Les Trois Vifs (« Heures à lusaige de Romme », 1493, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre); Les Trois Vifs (« Officium B. M. Virginis », 1523, Gregorius de Gregoriis); Sacrifice d'Abraham, d'après Titien (Museo civico de Bassano) . . . . . 164 à 171

Bas-relief de van Clève, en stuc doré (frise du salon de l'Œil-de-Bœuf, au château de Versailles), en bande de page; Vase d'argent (carton de Le Brun, au château de Versailles); Nef d'or et de lapis aux L. L. enlacées (carton de Le Brun); Pierre Puget par lui-même (Musée d'Aix); Louis XIV (médaillon, collection du baron Pichon), en cul-de-lampe . . . . . 174 à 177

1er MARS — 465e LIVRAISON

Le Grenier Goncourt : Vase en bronze japonais; Débardeuse, dessin de Gavarni pour le journal « La Mode » ; Dessin au lavis, de Gavarni; Le Pont de Bruges, aquarelle de Jules de Goncourt; Portraits de M. Octave

Mirbeau, dessinés par Rodin ; Portraits de S. A. I. la Princesse Mathilde, aquarelle de Lucien Doucet . . . . . 186 à 193

Portrait de M. Edmond de Goncourt, par M. E. Carrière : héliogravure Dujardin, tirée hors texte 188

La Culbute, dessin de Fragonard : héliogravure Braun, tirée hors texte . . . 190

Académie de femme couchée, dessin de Boucher : photogravure imprimée par Dræger et Lesieur, tirée hors texte 192

La Mort de Lucrèce, par Sandro Botticelli (coll. de Mme John L. Gardner, à Boston), en bande de page ; Portrait, par Moroni (coll. de M. Davis, à Newport); Un jeune guerrier, par Peruzzi (coll. de Mme John L. Gardner, à Boston); Pierre recevant les clefs des mains du Christ, par Catena (id.); Saint Sébastien, par le Spagna (coll. de M. Ross, à New-York); Saint Sébastien, par Raphaël Sanzio (galerie Lochis, à Bergame). . . . . 195 à 213

Partie supérieure de l'ébrasement de la fenêtre du *camerino* d'Isabelle d'Este, en bande de page; Vue sur le Mincio, prise du *camerino* d'Isabelle d'Este; la Musique, attribué à Cristoforo Romano, détail de la porte dans le *camerino* d'Isabelle d'Este (Reggia de Mantoue); Pallas, attribué à Cristoforo Romano, id. (ibid.); La Cour d'Isabelle d'Este, par Lorenzo Costa (Musée du Louvre) . . . . . 215 à 225

Musée de Bâle : Trois études de Vierges (école de Nuremberg); Paysans dansant, dessin à la plume (école du Bas-Rhin); Ronde de singes, dessin à la plume par Albert Dürer; La Vierge tenant l'Enfant Jésus, dessin à la plume, par Hans Leu; La Vierge tenant un livre, par le même. 229 à 238

Œuvres de Jean Perréal : Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnivet, en lettre (manuscrit français, Bibliothèque Nationale); Guillaume Gouffier, seigneur de Bonnivet (dessin du château de Chantilly); Jacques de Chabannes, seigneur de La Palisse (manuscrit français, Bibliothèque Nationale); Guillaume de la Marck, seigneur de Fleuranges (id.); Anne de Montmorency (id.); Artus Gouffier, seigneur de Boisy (id.); Odet de Foix, seigneur de Lautrec (id.); Just de Tournon, seigneur de Tournon (id.) . . . . . 240 à 251

Rose van Thieghem, épouse de Morel de Tangry, et ses filles, par Louis David (Musée du Louvre) : eau-forte de M. Mordant, tirée hors texte 254

La Maison des Vettii, à Pompéi : Frise peinte, en bande de page ; Plan de la maison; Le Viridarium, au moment des premières fouilles; Le Viridarium restitué ; Bacchus éphèbe : Le Supplice d'Ixion ; Bacchus et Ariane; Le Supplice de Dircé; Cyparissa et la biche d'Apollon . . . . . 255 à 265

Projet de vitrail aux armes de la famille de Brechter, par Hans Baldung Grien (Cabinet des estampes de Cobourg) 269

1er AVRIL — 466e LIVRAISON

Figure de femme, dessin de Pinturicchio (Musée des Offices, à Florence); La Vierge avec l'Enfant entourée de saints, par le Spagna (Musée de Pérouse); La Nativité, par le Spagna (Musée du Louvre); Madone, par le Spagna (ibid.); Le Couronnement de la Vierge, par le Spagna (Palais municipal de Todi). . . . . 277 à 289

Le « Sposalizio » du Musée de Caen : eau-forte de M. Gaujean, tirée hors texte 282

Amours dansant, terres cuites de Tanagra (coll. de Mme Darthès), en tête de page ; Figures de danses modernes et anciennes, d'après des analyses chronophotographiques et des relevés de monuments antiques. 291 à 308

Croquis de Gabriel de Saint-Aubin sur un exemplaire du Livret du Salon de 1769 (Cabinet des estampes de Paris) ; Le marquis de Puente-Fuerte, par Perronneau (appart. à M. Paul Sohège) ; Le comte Goyon de Vauduran, par Perronneau (appart. à M. Edmond de Goncourt) . . . . 311 à 319

Étude pour la Sainte Famille de François Ier, par Raphaël (Musée des Offices) 325

Étude de Michel-Ange pour une Madone (?) (coll. de M. Léon Bonnat) : héliogravure tirée hors texte. 324

Études de Michel-Ange pour des Madones (coll. de M. Léon Bonnat) : héliogravure tirée hors texte. 328

Fragment de plafond (escalier du *studiolo* d'Isabelle d'Este, à Mantoue), en tête de page ; Fragments de plafonds en bois sculpté (*studiolo* d'Isabelle d'Este) ; Allégorie, par Lorenzo Costa (Musée du Louvre) ; Détail du plafond du *studiolo* d'Isabelle d'Este, en cul-de-lampe. . . . . 330 à 346

Œuvres de M. Constantin Meunier : L'Abatteur, bronze ; Le Faucheur, bronze ; Vieux Cheval de mine, bronze ; Cour de village, dessin ; Le Grisou, bronze ; Le Port, bas-relief. . . . . 348 à 353

1er MAI — 467e LIVRAISON

Volet de droite du triptyque de « l'Adoration des Bergers », par Hugo van der Goes. (Musée de Santa Maria Novella, à Florence) : eau-forte de M. Payrau, tirée hors texte 364

Revers d'un volet du triptyque de Moulins ; Le triptyque de la cathédrale de Moulins ; Tombeau de Philibert de Savoie (église de Brou) . . . 369 à 377

Fragment d'un plat de Bernard Palissy (Musée du Louvre) 385

Statuettes en bois au Musée national d'Amsterdam ; Maquette de la tour projetée pour la nouvelle église d'Amsterdam (faces septentrionale et méridionale) ; Statuettes en bronze de Jacques de Gerines au Musée national d'Amsterdam. . . . . 390 à 401

Portrait de J.-B. Oudry, peint par Perronneau ; Fragment de lettre autographe de Perronneau. . . . . 407 et 411

Jacques-Charles Dutillieu ; Benoîte Sacquin ; pastels, par J.-B. Perronneau (collections de MM. Jacques Doucet et Léon-Michel Lévy) : héliogravure Hellé, tirée hors texte 408

Portrait de femme, pastel, par J.-B. Perronneau (appart. à M. Paul Mame) : héliogravure Dujardin, tirée hors texte 410

Collier et couvre-oreilles en or trouvés à Olbia (Musée du Louvre). 415

La Tiare d'Olbia (Musée du Louvre) : héliogravure Dujardin, tirée hors texte. 416

Ernest Duez : Éventail, en tête de page ; Portrait de l'artiste, en lettre ; Esquisse du « Miracle des Roses » ; Fleurs ; Études à la pointe sèche ; Por-

trait d'Ulysse Butin ; Portrait de Mme Duez; Étude au crayon noir; Fleurs, en cul-de-lampe. . . . . 422 à 431

Mariage mystique de sainte Catherine, par le Parmesan (Galerie royale de Parme); La Vierge et l'Enfant entourés de saints, par Cima da Conegliano (ibid.); Apollon et Midas, par le même (ibid.); Endymion, par le même (ibid.); la « Belle » du Parmesan (Musée de Naples). . . . 433 à 439

Le Christ et l'Aveugle-né, lith. de M. W. Steinhausen; Hercule hésitant entre le Vice et la Vertu, lith. de M. Otto Greiner . . . . . 443 et 445

1er JUIN — 468e LIVRAISON

Les Quatre Ages de la Vie, panneau d'un lit, par M. J. Dampt (Salon du Champ-de-Mars), en bande de page ; Saint Michel, statue de M. Frémiet (Salon des Champs-Élysées), en lettre; Vieillesse et Adolescence, groupe en marbre, par M. Rodin (Salon du Champ-de-Mars); Buste de M. Dagnan-Bouveret, par M. J. Dampt (Salon du Champ-de Mars); Les Heures de la Nuit, l'Enfance et l'Age mûr, frise et fragments du dossier d'un lit, par M. J. Dampt (Salon du Champ-de-Mars); Bas-relief pour le tombeau de Chaplin, par M. D. Puech (Salon des Champs-Élysées); Tête de femme, par M. A. Bourdelle, en cul-de-lampe . . . . . 449 à 470

Danseuse, statue en marbre, par M. Falguière : photogravure tirée hors texte. 464

Madame Crozat, peinture par Jacques Aved (Musée de Montpellier) : eau-forte de M. Ch. Waltner, tirée hors texte. 472

La Reine Karomama (Musée du Louvre) : héliogravure Dujardin, tirée hors texte. 480

Taureau terrassé par deux lions, fragment d'un bas-relief en tuf, de l'Acropole d'Athènes, en bande de page; Vache de Myron (Cabinet des Médailles, à la Bibliothèque Nationale); Le Sacrificateur Rombos (Musée de l'Acropole) . . . . . 486 à 493

Frontispice d'un manuscrit de Philostrate, enluminé par Attavante (Bibliothèque Impériale de Vienne), encadrement de page; Saint Jean l'Évangéliste, par le Pérugin (Académie de Florence); Annibal Bentivoglio, par Niccolo dell' Arca (église San Giacomo Maggiore, à Bologne); la Planète Mercure, par le Pérugin (« Cambio » de Pérouse). . . . . 495 à 501

Vase en porcelaine dure de Sèvres, décoré par Boizet et Thomire (époque Louis XVI, mobilier du Ministère de l'Intérieur); Table ornée de cuivres ciselés, exécutée par C. Cressent (époque Louis XV, mobilier du palais de l'Élysée); Buffet en bois de rose décoré de cuivres ciselés, dessiné par R.-M. Slodtz (XVIIIe siècle, mobilier du Ministère de la Marine); Panneau latéral d'un buffet, dessiné par R.-M. Slodtz (mobilier du Ministère de la Marine); Commode en marqueterie ornée de cuivres ciselés, par H. Riesener (époque Louis XVI, mobilier du Ministère de la Guerre) . . 511 à 521

Figure de moine, de Claus Sluter (tombeau des ducs de Bourgogne, au Musée de Dijon), en cul-de-lampe 528

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI